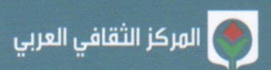
جان-فرانسوا ليوتار

في معنى مابعد الحداثة

نصوص في الفلسفة والفن



جان-فرانسوا ليوتار

في معنى مابعد الحداثة

نصوص في الفلسفة والفن




مكتبة
الفكر الجديد

جان-فرانسوا ليوتار

في معنى مابعد الحداثة

نصوص في الفلسفة والفن

انتقاء وترجمة وتعليق السعيد لبيب

مراجعة الدكتور عبد العلي معزوز



المركز الثقافي العربي



الكتاب

في معنى مابعد الحداثة
نصوص في الفلسفة والفن

تأليف

جان-فرانسوا ليوتار

ترجمة وتعليق

السعيد لبيب

الطبعة

الأولى، 2016

الترقيم الدولي:

ISBN: 978-9953-68-823-7

الناشر

المركز الثقافي العربي

الدار البيضاء ـ المغرب

ص.ب: 4006 (سيدنا)

42 الشارع الملكي (الأحباس)

هاتف: 0522 303339 ـ 0522 307651

فاكس: 305726 522 212+

Email: markaz.casablanca@gmail.com

بيروت ـ لبنان

ص.ب: 5158 ـ 113 الحمراء

شارع جاندارك ـ بناية المقدسي

هاتف: 750507 01 ـ 352826 01

فاكس: 343701 1 961+

Email: cca_casa_bey@yahoo.com



إلى تلك التي ودعناها بالأريج

إلى روح أختي ميلودة

السعيد لبيب




مكتبة
الفكر الجديد

تصدير

ينتمي الفيلسوف والمفكر جان-فرانسوا ليوتار إلى عهد رغب مفكّروه في مراجعة كلّ المكتسبات الفكرية والسياسية التي تحولت بفعل الزمن إلى قوانين ادَّعت امتلاكها للحقيقة ومن ثم للسلطة. نهاية هذه الخطابات الإطلاقية هي التي أنتجت لحظة جديدة في تاريخ الفكر الغربي، حيث انهدمت كلّ فلسفات التاريخ التي تعتقد أنه بالإمكان التنبؤ بمستقبل الإنسانية وتحديد مصيرها (لقد كان حدث **أوشفيتز** هو الحدث الذي أعلن موت الحداثة مثلما كان حدث الثورة الفرنسية إعلان بدايتها، على الأقل في المستوى السياسي). سمّيت هذه اللحظة بمابعد الحداثة، ويعرفها ليوتار بكونها «الحالة التي تعرفها الثقافة بعد التحولات التي شهدتها قواعد ألعاب اللغة الخاصة بالعلم والأدب والفنون منذ نهاية القرن التاسع عشر»[1]. ويعني مفهوم ألعاب اللغة (Les jeux de langage) المستعار من Wittgenstein

---

(1) Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Minuit, Paris, 1979, Cérès, Tunis, 1994, pp. 05 sqq.



مجموع القواعد والشروط والخصائص التي تسمح بفهم وتداول منطوقات معينة، مثل لعبة الشطرنج التي يُحدد فيها اللعب بمجموعة قواعد تخصّ حركة كلّ قطعة على رقعة الشطرنج. لذا تكون منطوقات العلم مختلفة عن منطوقات الأخلاق والفنون والأدب بطابعها التداولي (البرغماتي)، أي إن كلّ منطوق من هذه المنطوقات يشترط تحوّلاً على مستوى تركيبته التواصلية: مرسل (Destinateur)، مرسل إليه (Destinataire)، ومرجع (Référent)، حيث يشترط انتماء الطرفين (المُحاوِر والمحاوَر) إلى المرجع نفسه، من أجل فهم واستيعاب واستقبال حوار معين.

لقد غيّرت مابعد الحداثة من القوالب الجاهزة وبعثرت القواعد والقوانين والأنظمة التي تبني الخطابات الفكرية والفنية والعلمية أيضاً. هذه الخطابات هي خطابات الفنانين مثلاً والتي تتجسد في أعمالهم (نجت، فن تشكيلي، سينما. . .) أو خطابات العلماء (نظريات وصفية، تجريبية، متخيلة. . .) أو خطابات المفكرين والمثقفين (كتب أدبية، سياسية ومواقف. . .). لكن لو تأمّلنا قليلاً المجال العام لصناعة وإنتاج الثقافة سنجد أنّ العلم هو الذي يحتلّ الصدارة، لذلك فهو يصارع من أجل أن يحتلّ المرتبة الأولى ضد ما يسميه ليوتار بالحكايات الكبرى (Les grands récits)، وهي حكايات تروي الصيرورة التي تقطعها أو قطعتها أو سيقطعها الوجود الإنساني، وتتجسد هذه المرويات في «جدلية الروح (هيغل)، هيرمينوطيقا المعنى (ريكور)، تحرر



الذات العاقلة أو تحرر العامل (ماركس) ونمو الثروة (الليبرالية)»، وكل معرفة تنهل أو تشترط هذه الحكايات تسمى بالخطابات الحداثية.

لكن رغم مصارعة العلم لهذه الخطابات، لأنها لا تتضمن الشروط نفسها التي تمكن من التنبؤ الحقيقي بالمستقبل، أي مستقبل الظاهرة، خصوصاً أنّ هذا الأخير صار بدوره موضوعاً للمعرفة العلمية ويحتاج في بحثه عن الحقيقة إلى أن يشرعن قواعد لعبه (مناهجه، مبادئه، نتائجه... إلخ)، وهذا الخطاب الذي يقوم بدور الشرعنة هو ما يسميه ليوتار «بفلسفة»، ويميل هذا الخطاب الواصف (Métadiscours)، بشكل واضح لأحد هذه المرويات الكبرى المذكورة سابقاً. والسبب في نعته بالخطاب الواصف هو أنه الذي يُظهِر قيمة وأهمية ومدى تماسك الخطاب العلمي. من هنا يستنتج ليوتار بأنّ «شرعنة المعرفة تفترض فلسفة للتاريخ، ينخرط فيها كلا المتخاطبين ضمن هدف نبيل أخلاقي-سياسي هو السلم الكوني يتحول فيه العالم إلى بطل للمعرفة وهذه هي بالتحديد أقصوصة عصر الأنوار، التي وعدت بالتقدّم والمساواة والعدل بعد تحرير الإنسان من خطاب مقدّس لديه مشاريع مسبقة حول الحياة والوجود الإنسانيين». لذلك كلّ خطاب منها لا يشرعن ذاته بذاته فقط، بل يشرعن مؤسسات تسير الرابطة الاجتماعية (ديكتاتورية البروليتاريا، الروح المطلق...) وتتحول العدالة إلى حكاية كبرى مثلها في ذلك مثل الحقيقة.

وتتمتع المعرفة في عصرها الحداثي بحكايتين، حكاية



سياسية وحكاية فلسفية[1]. موضوع الأولى هو الدفاع عن الإنسانية باعتبارها تجسِّد الكفاح من أجل الحرية والتحرر ضد القمع والمنع الذي طالها من طرف الرهبان (رجال الدين) والطغاة (رجال السياسة)، كفاح يمنحها الحق في التعلم والعلم كمبدأ كوني بدونه لن يتحقق التقدم والازدهار، من هنا فكرة كونية المعرفة والتربية والتقدم والحرية. الأقصوصة الثانية في شرعنة المعرفة يمثِّلها بامتياز التصوّر الجدلي الهيغلي الذي يرى أن الروح في حالة اكتساب مستمر لذاتها، تاريخها هو تاريخ «الحياة»، حياة تتقدم اتجاه المطلق (الحق والعدالة، المساواة)، فالمعرفة من خلال كلتا الحالتين تلتصق التصاقاً شديداً بالتحرر (في بُعده السياسي والمعرفي) أي التحرر من الاستبداد ومن اللاهوت.

إن الذات هي التي تصنع ذاتها بذاتها، إنها مشروع يخلق نفسه بنفسه كما يعتقد سارتر، إنها تخلق قوانينها ولا تتلقاها من الخارج وهي حينما تحترم هذه القوانين لا تحترم في الأخير إلا ذاتها وهو ما عبَّر عنه كانط بالاستقلالية. من هنا تظهر علاقة المعرفة بالمجتمع والدولة والتي هي علاقة وسيلة بغاية[2]. ويلاحظ ليوتار أثر هذه الحكايات في مستويين نظريين: أولهما التقليد الماركسي، الذي ينتمي إليه سارتر وإن كان بصيغته

(1) Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, op. cit., p. 48.

(2) Ibid, pp. 71-79.



الوجودية المعدَّلة، فهذا التقليد يتموقع بين النمطين من الشرعنة الحكائية، سياسياً يمكن للحزب أن يأخذ محل الجامعة والمدرسة باعتبارها وسيلة للتحرر من الإيديولوجيا، وفلسفياً تحتل المادية الجدلية محل المثالية النظرية الهيغيلية، كخطوات في اتجاه الاشتراكية المماثلة لتاريخ **حياة الروح** عند هيغل، مثلما تطوّرت النظرية الاشتراكية وتحوّلت إلى معرفة نقدية تجعل الذات الإمبريقية (البروليتاريا) تمتلك وسائل تحرّرها من الاستلاب (أي المعرفة نفسها). ومن الانحرافات التي يلاحظها ليوتار في تحوّل المعرفة إلى وسيلة الشرعنة والتبرير، خطاب هيدغر بمناسبة تعيينه رئيساً لجامعة Fribourg-en-Brisgau، حيث تحولت «مساءلة الكون (L'être) إلى مساءلة مصير الشعب الألماني» واندمجت بذلك حكاية العرق والممارسة في حكاية الروح. ويكفي فقط أن نلحظ الصدى الكارثي لهذه الشرعنة على المستوى السياسي.

صحيح أنّ ليوتار ينطلق هنا في نقده للمعرفة من عصر أزمة الميتافيزيقا والمؤسسة الجامعية (أزمة 1968 الشهيرة)، لذلك يعتبر أن وضعية المعرفة تغيّرت مع دخول المجتمعات المتقدمة إلى العصر مابعد الصناعي (Postindustriel) والثقافة إلى عصر مابعد الحداثة لذلك أصبحت تسمى هذه المجتمعات عند ليوتار بالمجتمعات المعلوماتية (Les sociétés informatisées)[1]. فلا يمكن لخطاب واصف أو حكاية واصفة أن تجيب عن مشاكل العالم واهتماماته التجريبية أو العلمية وحتى الخيالية منها،

(1) Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, op. cit., p. 8.



خصوصاً مع دخول التقنية وتعدّد وتطور الآلات المعلوماتية التي أثَّرت وتؤثر على تداول المعرفة ونقل الصور والأصوات (وسائل الإعلام والاتصال)، بل يمكن التنبؤ في نظر ليوتار بأنّ كل معرفة لا تقبل الترجمة في صيغ معلوماتية ستُهمَل ما لم تكن قابلة للخضوع للغة الآلة[1]. لقد فقدت المعرفة أيضاً طابعها الفلسفي والكوني (معرفة من حقّ الكلّ ومن أجل الجميع)، كل معرفة لا تُنتَجُ إلا بغرض بيعها، ما يعني أنه لا توجد المعرفة إلّا من أجل أن يتم تبادلها. لقد توقفت عن أن تكون غاية في ذاتها. لذلك فهي في صراع دائم وتنافس شديد مع نمط آخر من المعرفة يصفه ليوتار بأنه حكائي (Narratif)[2] (تقليدي، أسطوري).

لكلّ مجال إذن مبادئه الخاصة، وقد سمح تطور المجتمعات المعاصرة بتطوّر اقتصاد مختلط ذي سمة تقنية-علمية، وهي الخاصية التي تسمح عند ليوتار بالتمييز بين أربعة مجالات: المجال العلمي، المجال التقني المرتبط بالأول، ثم المجال الاقتصادي فالمجال السياسي. وكلّ من هذه المجالات يسير بفكرة موجهة، المجال العلمي يسير وفق فكرة المعرفة الأفضل، بينما يتوجّه مجال التقني بفكرة أفضل مردودية وفعالية (Performativité) (أي العلاقة الأفضل بين المدخلات والمخرجات (Input-Output))، أمّا المجال الاقتصادي فتهيمن

---

(1) Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, op. cit., pp. 14-15.

(2) Ibid, p. 22.



عليه فكرة «الثروة»، أما المجال السياسي (الدولة) فتوّجها فكرة أفضل وجود (مَعيش) - مشترك (Être-ensemble)[1].

في المرحلة الآنية أو المعاصرة فقد امتزج العلم بالتقنية وأصبحا يشكلان معاً «التقنية-العلمية» المعاصرة، تلعب الأولى دور منح الثاني حججاً وأدلّة ملموسة، بحيث يتمظهر العلم في وسائل تكنولوجيات أي إن العلم يحقق نجاحه في«أمثلة» و«حالات». الشيء الذي غيّر من طبيعة المعرفة ذاتها فغدت الحقيقة معلّقة، بل يلزمها أن تتحقق في وسائل أكثر تطوراً هدفها تزييف (Falsification) المنطوقات العلمية، بمعنى أنّ الحقيقة أصبحت رديفاً للتجاوز أو المجاوزة ما دام قد انتهى عهد الحقائق المطلقة. حدث اختلاط آخر هو اندماج ما هو سياسي مرتبط بعمل مؤسسة الدولة (الحكومي) (L'étatique)، مع ما هو اقتصادي ونتج عنه اقتصاد مختلط يتجسد في مقاولات ضخمة وطنية أو متعددة الجنسيات. تداخل ثالث هو التفاعل الذي يحدث بين المجال التقني-علمي (La techno-science) مع المجال السياسي-الاقتصادي، حيث يصير الأول خاضعاً لهيمنة الدول والمقاولات في شكل: ميزانيات عسكرية مثلاً لغزو الفضاء، ميزانيات نووية، بيولوجية، سوسيو-سيكولوجية... مثلما يحدث في الولايات المتحدة[2].

---

(1) « Les nouvelles techniques », in *Tombeau de l'intellectuel et autres papiers*, Galilée, Paris, 1984, pp. 43-44.

(2) Ibid, pp. 46-47.



تجتمع كلّ الأفكار الموجّهة إلى مختلف المجالات السابقة بحسب ليوتار في تركيبة معقدة: «**المعرفة من أجل القدرة على الإنجاز، السلطة من أجل الثروة، الثروة من أجل وجود مشترك أفضل، من أجل قدرة على الإنجاز، من أجل المعرفة**». والمقصود هنا هو أنّ كلّ مجال يعتمد في وجوده وفي عمله على باقي المجالات الأخرى إلى درجة يصعُب فيها التمييز بين مجال الاقتصادي (الثروة) والسياسي (الوجود-المشترك) والمعرفة (الإنجاز والفعل). فلا قيمة للمعرفة ما لَم تكن حافزاً على الممارسة وتحقّق ثروة أكبر من أجل حياة جماعية أكثر أمناً وسلماً. هذه الاستراتيجيات الصناعية والسياسية هي ما نفّذته الاقتصاديات الوطنية بعد الحرب العالمية الثانية أو ما سُمِّيَ بمرحلة إعادة البناء. ومنه يمكن القول إن هذه التداخلات بين هذه المجالات سمحت بخروج الإنسانية من حالة ما قبل تاريخها الاقتصادي، لأنّ السياسي والمعرفي أصبح لصيقاً بما هو اقتصادي ومنه هيمنة الأخير على كل الاستراتيجيات والتنظيمات التي تخصّ الميادين الأخرى والنتيجة هي ظهور السوق العالمية المتميز بمراكمة ضخمة للرساميل وما رافق ذلك من أزمات.

من بين هذه الأزمات، خصوصاً في نهاية الستينيات والسبعينيات (الأزمات الطاقية) من القرن العشرين ما دفع إلى طرح سؤال أساسي هو: ما هي غاية المعرفة؟ وهو سؤال رجال العلم والثقافة، الطلبة والمدرِّسين. هل يلزم البحث عن إنجازٍ أفضل يدمِّر الطبقة أم يحافظ على المحيط البيئي (الطاقة النووية)؟



هل الوجود المشترك السليم ممكن في ظلّ نسق مركّب من العمل والاستهلاك؟ ليستطرد ليوتار في «الظرف مابعد الحداثي» على أنّ المعرفة العلمية ليست هي كلّ المعرفة، لكن ما يميِّزها هو خضوعها لشرطين أساسيين هو أنه يلزمها أن تحيل إلى موضوعات قابلة للإدراك، أي أنْ تدخل ضمن إمكانية الملاحظة المباشرة، ثم أنْ نكون قادرين على أن نقرّر ما إن كانت هذه المنطوقات التي تنتجها هذه المعرفة عن هذه الموضوعات تنتمي إلى اللغة العلمية أي اللغة التي تعتبر الأكثر مطابقة في نظر الخبراء. وهذه المعرفة ليست فقط مشكَّلة من منطوقات (تعيينية «Dénotatifs») ذات معنى مباشر يحيل إلى موضوعات خارجية، إنها تتضمن أيضاً أفكار المهارة (Le savoir-faire)، حسن الانتباه (Le savoir-écouter)، حسن-العيش (Le savoir-vivre). يتعلق الأمر إذن بما هو سابق عن معيار الحقيقة ويتعداها نحو معايير الكفاءة والفعالية (الكفاءة التقنية) اللغوية، التواصلية، الجمالية... من هنا فالمعرفة هي ما يجعل من شخص ما قادراً على إنجاز عمل بمهارة وإتقان والنطق بمنطوقات تقويمية أو أمرية أو علمية بشكل جيد. أي أن يتمكن من تطويع لغته من أجل خدمة وإنتاج ما هو مفيد ومتلائم مع المعايير التي تقرّر ما ينتمي إلى المعرفة وما ينتمي إلى الخرافة أو ماقبل العلمي.

يلاحظ أنه يختبئ وراء هذه المعايير مشكل أساسي يميز المرحلة المعاصرة للمعرفة العلمية ويتعلق بمن يقرِّر أن هذا المنطوق «جيد»، وأنه فعَال وكُفْء. أو بصيغة أخرى «إذا كانت



برغماتية المعرفة العلمية (يعني بمكوناتها: المُرسل - المُرسَل إليه - المرجع) تقوم على التحقّق، فإن السؤال يتحوّل إلى الصيغة الآتية: إذا كان ما أقوله حقيقي لأنني أبرهن عليه، فما الذي يبرهن على أنّ برهاني حقيقي؟»[1]. يتحول بهذا سؤال المعرفة العلمية ليس إلى سؤال سياسي فقط، بل إلى سؤال أخلاقي أيضاً ويجعل العلاقة من جديد أكثر تعقيداً بين السياسة والأخلاق الشيء الذي يؤثّر على نتائج أو مبادئ هذه المعرفة.

من هنا فالمعرفة العلمية تشترط نمطاً معيناً من الخطاب واللغة الحاملة لموضوعات ملموسة ومباشرة وواقعية وتقصي كلّ الخطابات الأخرى وألعاب اللغة المتنوعة: السياسية، الأخلاقية، الإنسانية، الفلسفية... إلخ؛ فقبول منطوق معين هو احترامه لمعيار الإحالة على موضوع ومرجع واقعي، أي «النطق بمنطوقات قابلة للتحقق أو التكذيب حول موضوع قابل لأن يدرك من طرف الخبراء». «فقواعد لعب العلم، محايثة له، فلا يمكنها أن توجد إلّا داخل نقاش علمي أساساً»[2]. لهذا لا يمكن أن يكون المثقف بلغة سارتر تقنياً في المعرفة التقنية، لأنه يتوقف عن أن يكون تقنياً حينما يغيِّر من لغته أي حينما يبدأ بالتلفُّظ بمنطوقات من قبيل: الحرية، الكوني، المشترك، الحقيقة... لأنها لا تحيل إلى موضوعات خارجية تقبل التزييف أو التجريب، فالمعرفة ليست معرفة بالمفرد، بل هي أشكال وأنماط متصارعة،

---

(1) « Les nouvelles techniques », op. cit., p. 56.

(2) Ibid, p. 68.



والتوافق الذي يسمح بمنح القيمة لمعرفة معينة مع إقصاء أخرى هو ما يشكِّل عند ليوتار «ثقافة شعب ما»[1]، أي إنّ كلّ ثقافة هي التي تحدد الكفاءات والمهارات المعرفية المطلوبة، وهو ما يثير صراعاً وتشتّتاً حول أسبقية نماذج معرفية وتقنية عن أخرى، الشيء الذي يهدّد المعرفة المعتادة. وكل هذا يلغي مبدأ عقلانية المعرفة وكونيتها، ضد أولئك الذين بقوا سجيني نزعة أوروبية تعتقد في كونية المعرفة والحقيقة دون أن تستوعب الدرس الأنتروبولوجي الذي اعتبر أنّ سؤال المنطق والحقيقة واليقين يمكن أيضاً أن يتشكل في أساطير وحكايات تعرض نماذج وأهداف سياسية، فكرية أو منهجية مهمة (= كلود ليفي ستروس). فقد فكّرت المجتمعات العتيقة في مشاكلها: أمراضها، تناقضاتها، حروبها، تحالفاتها، غايات وأسباب وجودها في حكايات، نسميها نحن بأساطير وخرافات، والكل يتّفق في منظور ليوتار على أسبقية الشكل الحكائي في بناء المعرفة التقليدية. فهذه الحكايات الشعبية تحكي صيرورات الحياة في شكلها الإيجابي والسلبي، أي إنها تسرد نجاحات أو إخفاقات تتوّج مغامرات البطل، فنجاحاته أو إخفاقاته هي ما يمنح المشروعية لمؤسسات المجتمع كما تعرض نماذج سلبية أو إيجابية يحتذى بها (بطل سعيد أو تعيس)...

إنّ هذه الحكايات هي التي تسمح بتحديد معايير الكفاءة

(1) « Les nouvelles techniques », pp. 48-49.

الفكرية والعلمية والتقنية، التي هي معايير المجتمع ذاته والتي يقوم من خلالها أفضل الفعاليات، أي أفضل الممكنات في الفعل والقول والتفكير. ما تنقله هذه السرديات من معرفة ليست شيئاً سوى ما يلزم قوله من أجل أن يسمع وما يلزم سماعه من أجل القدرة على التحدث، وما يلزم إنجازه من أجل أن يتحول بدوره إلى موضوع حكاية جديدة[1]. هكذا لا يمكن أن نحكم على قيمة المعرفة الحكائية انطلاقاً من المعرفة العلمية أو العكس بالعكس، لأنه لكلّ منها ألعابه الخاصة به، فحينما يتساءل العالِم عن صلاحية المنطوقات الحكائية سيلاحظ أنها لا تخضع للبرهنة أو الحجاج لهذا سيصنّفها في عقلية متوحشة، بدائية، متخلفة، مستلبة، مشكَّلة من آراء، عادات، سلطة، أحكام مسبقة، جهل وإيديولوجيا. إنها لا تصلح إلّا لأهداف تربوية- بيداغوجية للأطفال، وفي أفضل الحالات سيحاول العالم إدخال الأنوار إلى هذه الظلاميات، أي الحضارة والتقدّم والتربية... وهذا هو التبرير الذي يمكن أن نستند إليه لو أردنا فَهم تاريخ الإمبريالية الثقافية الغربية[2].

ولكي يحصل العلم على مشروعيته يحتاج إلى معرفة لاعلمية، أخلاقية أو فلسفية، ولكي تحصل الدولة على اعترافها وتبني توافقاً تستند إلى معرفة يمتزج العلمي بالسياسي والأخلاقي، من هنا يمكن أن نستشفّ هذه العلاقة بين الدولة

---

(1) « Les nouvelles techniques », p. 51.

(2) Ibid, p. 64.



والمعرفة العلمية لأنّ العالِم لا يتشاور ولا يتجادل إلّا داخل أوساط ومؤسسات تنتمي في جزء منها أو كلها إلى الدولة، من هنا صعوبة أن يتحقق ما ينتظر من المثقف (كما يتصوره سارتر) مثل أن يكون حاملاً وضامناً لمعرفة كونية وأن يكون معارضاً لكلّ سلطة سياسية تستغلّ الجماهير والطبقات العمالية، وأن يدفع في اتجاه إعادة امتلاك الأهداف والغايات الكونية من أجل مستقبل الإنسان، إضافة إلى استخدام الرأسمال المعرفي من أجل السمو بالثقافة الشعبية. وسيفقد مبدأ صراع الطبقات كلّ راديكالياته لأنه سيغدو بدون قاعدة واقعية ونظرية وسينتهي في الأخير إلى طوباوية (Utopie) وسيتحوّل إلى مجرّد أمل.

لقد انتهى عهد التصور الحديث الذي اعتقد أنّ الرابطة الاجتماعية تجعل المجتمع ينظم نفسه بنفسه أوتوماتيكياً (وظيفية (Talcott Parsons))، أو أنه ينقسم إلى طبقتين (التصور الماركسي)، فالتصور مابعد الحداثي يرى أنّ الرابطة الاجتماعية تغيرت مكوّناتها وتبدل دور الدولة بعد أن أصبحت الطبقة المسيطرة هي طبقة أصحاب القرار (Les décideurs)، فلم تعد الدولة مؤسسة مشكَّلة من الطبقة السياسية التقليدية (أحزاب، زعماء سياسيين)، بل من فئة مكونة من رؤساء مقاولات، موظفين ساميين، مسيري منظمات مهنية كبرى، نقابيين وسياسيين. . . الجدة في هذا السياق وفي هذا الظرف مابعد الحداثي هو نهاية الأقطاب الكبرى القديمة والتي كانت مهيمنة (الدولة-الأمة، الأحزاب، المؤسسات، والتقاليد التاريخية. . .) كما انتهى عصر



الأسماء الكبرى وأبطال التاريخ: كاسترو، ماو، ستالين[1]. كما تفكّكت الرابطة الاجتماعية وحدث الانتقال من التضامن والتعاون الاجتماعي إلى كتل مركَّبة من ذرات فردية ملقاة في حركة عبثية براونية (Brownien)، لقد فقدت الذات قيمتها الكبرى وأصبحت مأخوذة في نسيج معقّد من العلاقات الأكثر حركية أساسها تيارات تواصل تستقبل وترفض صيغ، لغات، وترجمات، تضع فراغات وتسائل منطق الغاية والهدف والمعنى...

ويلخص Christian Descamps الوضعية مابعد الحداثية عند ليوتار في كونه إفلاس للكوني وآمال التحرّر التي وضعت في النماذج السياسية-التربوية بعد أن أثبتت وحشيات القرن العشرين على أنّ الواقعي ليس دوماً عقلانياً كما اعتقد هيغل: تمردات برلين، هنغاريا، بولونيا، وسقوط الاتحاد السوفياتي...[2]، نماذج برهنت على صعوبة تحقق «المثال الشيوعي»، كما أنّ الديمقراطية التي تبقى أهم هذه الحكايات الكبرى يمكنها أن تقود إلى ما هو ضدّ مبادئها نفسها (فهتلر انتخب بشكل ديمقراطي)، كما اختفت الوجوه التحرّرية الكبرى (من مناضلين ومثقفين...).

قد لا يسعفنا كلّ ما ذكرناه في التحديد السبب الحقيقي لما يمكن أن نسمّيه بالانحطاط (La décadence)، حيث نسمع في كلّ مكان يُقال أنّ المشكل الأكبر للمجتمع المعاصر هو مشكل

---

(1) « Les nouvelles techniques », pp. 37-38.

(2) Christian Descamps, *Quarante ans de philosophie en France*, Bordas, Paris, 2003, p. 128.



ومأزق مؤسسة الدولة، لكن المشكل الأساسي بحسب ليوتار الذي يفتّت كل المجالات الاجتماعية والسياسية هو مشكل الرأسمال، أي إنّ سبب الأزمة في العصر الحاضر هو الرأسمالية التي تُعد أحد أسماء وسمات الحداثة الأساسية، وتقوم على استثمار ما يسميه ليوتار باللانهائي أو اللامحدود (L'infini). والمقصود به الإرادة كما تصوّرها ديكارت وقَبْله أوغسطين، أي الاعتماد على الاستثمار في الرغبة اللانهائية الإنسانية. فقد عرفت الرأسمالية مثلاً كيف تستغل الرغبة اللانهائية في المعرفة الشيء الذي غذّى وما زال المعرفة العلمية، وإخضاعها لمعيار التقنوية (La technicité) أي اعتبار المعرفة فائدة تقنية، فعالية، أداء ومردودية، وهنا البعد الميتافيزيقي[1] للرأسمالية المتجسّد في هفوها نحو اللانهائي ممّا أخرجها من طابعها السوسيولوجي والاقتصادي واعتبر هذا اللانهائي هو «ما لا يقبل التحديد بعد» أي ما يلزم على الإرادة البحث عنه وتملكه، لكن هذا لا يعني أنّ اللانهائي هو المبهم والغامض، فالرأسمالية عرفت كيف تجعل له أسماء هي: الطاقة (L'énergie)، الكون (Le cosmos)، بذلك منحت إمكانات التقدّم في اتجاه التحكم في الطبيعة-الكون، والطاقة-الإنتاج... وهذا ما دفع نحو مراجعة الرومانسية الأدبية والفنية التي صارعت ضد التأويل الواقعي البورجوازي للثروة كغاية، بل غدت الرغبة قوة (Puissance) لا محدودة لأنها لا

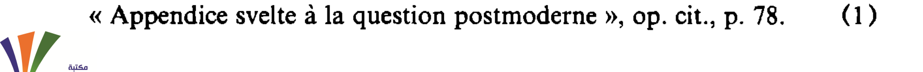
(1) « Appendice svelte à la question postmoderne », in *Tombeau de l'intellectuel*, pp. 77-79.



تتحقق ولا تكتمل بشكل نهائي، لأنها غاية ذاتها. فلم يعُد هدف الرأسمالية إبداع عمل (Œuvre) تقني، اجتماعي، أو سياسي متجذر في قواعد، ففلسفة جمالها لا تؤمن باثيقا الجميل، لكن مبدؤها هو اثيقا السامي (Le sublime) بحيث لا يخضع الإبداع لقواعد محددة، بل هو نفسه الذي يصنع قواعده الخاصة[1] وهو ما يسميه بنيامين (Benjamin) باثيقا الصدمة (Le choc) وفقدان الهالة والهيبة.

لقد غزت الرأسمالية كلّ مكان، فكلّ ما يقبل التبادل يندمج في الرأسمال بسرعة، بمجرد ما أن يقبل التحوّل من مال إلى آلة، من بضاعة إلى بضاعة، من قوة عمل إلى عمل، من عمل إلى أجر ومن أجر إلى قوة عمل. فالقانون المسيطر هو قانون القيمة، لقد انتهت إيديولوجيا الثقافة التي طالما آمَنَ بها المثقفون والمبدعون والفنانون المنتمون إلى عصر الحداثة، حينما وضعوا على كاهل المثقف «إعادة الاعتبار للغايات الكونية الإنسانية»، و«استغلال الرأسمال المعرفي للسمو بالثقافة الشعبية» (سارتر) التي تعاني من جراثيم الإيديولوجيا والوهم والاستعباد، فلا يمكننا اليوم أن ندّعي بحسب ليوتار في تعليقه على كتاب Deleuze وGuattari «ضد أوديب» أن إنتاج موضوع-شيء يتمّ تحت شرط أنه ضروري وجيد في ذاته، لأن قيمة منتوج أو موضوع إبداعي تتحدّد في مدى قابليته للتبادل (L'échangeabilité). ففي الفنّ

(1) « Appendice svelte à la question postmoderne », op. cit., p. 78.



التشكيلي لا نطلب من الرسام موضوع رسمه ولا نبحث عن إلصاقه بشبكة من الدلالات ننشغل بمعرفة أين هو فقط، هل يوجد في مكان رسمي (رواق، معرض)، لأنه خارج **مكانه الأصلي** يغدو بلا قيمة، ففي هذا الفضاء فقط (رواق، معرض) يكتسب قيمته عبر إمكانية مبادلته بسعر، أي إن قيمته مرتبطة بسوق الفن التشكيلي الذي ينخرط فيه، خارجه يصعب منحه قيمة محايثة فنية وإبداعية. إنها الترسيمة نفسها التي تتحكم في صيرورة البحث العلمي، فهو يندمج في سوق تضع له قواعد أكسيومية تحدّد له حقل تطبيقه ومجال ممارسته، وتصير بهذا مابعد الحداثة عند ليوتار مقاومة هيمنة قيمة التبادل.

يخضع استخدام اللغة لمبدأ الاقتصاد نفسه فالعصر الحالي حول اللغة إلى بضاعة مُنتجة تقبل الحساب والعد، يوضع لها سنن، تنقل وتحتفظ (في ذاكرات اصطناعية: حواسيب). فباللغة تصنع المعرفة العلمية ومَن يتأمل عصرنا الحاضر قليلاً سيكتشف أنّ الاستثمار الأكبر يتمّ في اللغة، أي ما نسميه اليوم «باللغة المعلوماتية» التي أنتجت ثورة معرفية اخترقت كلّ مجالات الفن، السياسة، الاقتصاد، الاجتماع، العلاقات الاجتماعية والروابط الثقافية... وهو ما يسميه ليوتار بالبراديغم المعلوماتي (Le paradigme informatique)، ويتجسّد تأثيره في العديد من المجالات، المعرفية والاقتصادية والتقنية: فقد أخرجت المعرفة من طابعها المُحايث للذات العارفة وأُدخل نظام تقسيم المهام العلمية والتخصصية وظهر مبدأ التراتبية في البحث وتحوّل



المختبر العلمي إلى ورش صناعي كما تمّ تكثيف «التركيبة التقنية» في إنتاج المعرفة عبر الآلات الإلكترونية بمتخصّصيها، ثم امتداد عمل هذه الآلات نفسها إلى مجالات الإنتاج الاقتصادي (الفلاحي، الصناعي...) إلخ. بصيغة أخرى، انتهت مركزية الأنا في إبداعها للمعرفة وفي تحكّمها في التأويلات التي تمنحها لما تبدعه من صور ورؤى ومفاهيم حول الواقع، وانتفت الحكايات الكبرى التي كانت ترسم خطى الإنسانية وتتنبأ بمستقبلها وتهدف آلة تحررها من سيطرة «الإقطاع» و«الرأسمالية» و«الاستبداد». لقد نزع العصر الحاضر الشرعنة عن هذه الحكايات، وانتهت محايثة العقل للواقع. لقد انصبّ الاهتمام على وسائل العقل (منتوجاته) أكثر من البحث عن غاياته، عكس ما كان يؤمن به المثقفون والفنانون من ضرورة الجمع بين الوسيلة والغاية، المعرفة والتحرّر، التقدّم والنزعة الإنسانية... إلخ.

هكذا يلج الانحطاط ثلاث مجالات ينقلها ليوتار عن نيتشه[1]: مقولة الحقيقي أي انحطاط منطق معين ونمط معين من العقلانية، ثم مقولة الوحدة أي انحطاط الفضاء الموحد، ونهاية الفضاء السوسيو-ثقافي المتمتع بخطاب مركزي (حيث يتم تبادل القيم والمبادئ نفسها)، ثم مقولة الغائية (La finalité)، أي انحطاط فكرة الزمن الغيبي الذي يوجه سلوكاتنا وأفكارنا نحو

(1) *Rudiments païens*, LGF, Paris, 1972, pp. 147-149.



غاية محددة. المقولة الأولى هي ما ذكرناه في الأبعاد الفكرية والفلسفية والعلمية، أما المقولة الثانية فتتجسد في التحولات التي طرأت على المجتمعات، خصوصاً بعد نهاية الدولة-الأمة (L'état-nation)، بحيث ظهرت التعدّدية في الجماعات الأولية التي لا تظهر في السجلّ الرسمي للدولة: كالنساء، المثليين، المومسات، المطلقات، المهاجرين، المرحلين والمنفيين والمنشقين. . . وهي جماعات تحاول حلّ مشاكلها بدون العودة إلى مؤسسات المركز (الدولة)، فهي «أقليات» تكشف انحطاط المركز والفضاء العام مثلما انحطّت فكرة المطلق، لكونها تنتمي إلى فضاء خاص استثنائي.

المقولة الثالثة: مقولة الغاية واتّخذت مظاهر مختلفة، وفي خطابات متنوعة حتى وإن كانت هذه الأخيرة متضاربة ومتناقضة، فهي تحضر في الخطاب الليبرالي والفاشي والنازي والاشتراكي والبلشفي والشيوعي، حتى وإن وصلت الاختلافات بين هذه الخطابات حدود الصراع الدموي، فكلها تلتقي في قيم منسجمة مع فضائل ومفاهيم القول والتفكير والفعل: «السعادة، الحرية، المجد، النظام، الأمن، الرفاهية، العدالة والمساواة». فهي خطابات معرفية - علمية - فلسفية - اقتصادية - سياسية يجمعها مبدأ واحد هو التغيير والتحوّل والتقدم صوب «مطلق»، لكن ما هو المحرك والضامن «الحقيقي» لبلوغ «المطلق» والحاثّ على التبدل؟ إنها فكرة «الثورة» (La révolution). والثورة ليست تمرّداً أو عصياناً، بل هي دعوة للخروج عن المألوف والمعتاد،



أو ما اتخذ صفة العادي والطبيعي لأن هناك إيديولوجيات هي التي صبغته بصبغة الكوني والعقلي-الواقعي، فالثورة هي قيام ضدّ الظلم والاستبداد والطبقية، لها غاية هي المساواة المطلقة وديكتاتورية البروليتاريا وهي من خلال هذا قريبة من فكرة يوم الحساب (Jugement dernier). فإذا كانت مهمة رجال الإمبراطورية الكنسية هي المحافظة على الإنسانية من الوقوع في الشرّ المطلق، فقد عوض هذه الغاية نشاط الحزب في المحافظة على الإنسانية الغربية من الوقوع في العدمية. والحزب بهذا لن يختلف عن الكنيسة إلا بالاسم، بل يمكن القول إن العصور الحديثة كان لا بد لها أن تخلق رهباناً جدداً فكان الحزب وكان المثقف من أجل تلبية رغبة في التحكم في «اللانهائي» والمستقبل. أمّا الإبداع فليس شرطاً لأفضل وجود-مشترك (L'être-ensemble) الذي هو همّ السياسي، وليس الإبداع شرطاً للجماعة المدنية (La communauté civique)، لذلك لا يكون الفن سوى تقنية لاستمالة الجماهير لأهداف الدولة والثورة عدا ذلك فلن يكون سوى فن منحط (L'art dégénéré) (كما تسميه النازية).

لكن لا يدعو ليوتار أبداً إلى عدم الانخراط في مشكلات الطبقات والفئات الأكثر حرماناً، بل يلزم أن يتمّ ذلك عبر مسؤولية أخلاقية، ولا يعني ذلك أن يتوقف كلّ واحد في مجاله الخاص: «الفيلسوف يتفلسف، الرسام يرسم، العلماء يبحثون، والأطر يسيرون، والساسة يسوسون». لكن علينا أن نتحرر من



هوس الكونية، لأنّ العصر الحاضر هو عصر تعددية المسؤوليات واستقلالها، الشيء الذي خلق انعداماً للانسجام بينها، وهو ما يفرض على هذه التعددية أن تتمتع بالليونة والتسامح، «فعلينا أن نخلص التفكير من البارانويا الذي صنع الحداثة»، أي الإيمان السائد بكونية وعظمة قيم الحداثة والعقلانية هو سبب اضطهادها، فلا يمكن اليوم فرض الخطاطات الذهنية والأخلاقية والسياسية والاجتماعية نفسها على كلّ المجتمعات. «فالحكايات الكبرى» لم تكن تعتقد بشيء سوى أنّ الذات المستقلة، ومن هذا نتجت مركزية الأنا (الإحساس بعظمتها) وعنه نجمت أنظمة كليانية، أرادت أن تخضع الكل لنظامها.

إن اليوم، وفي «ظل غياب لغة ترنسندنتالية مشتركة بين كل العقلانيات المختلفة»، وحينما نستميت في الدفاع عن نموذج معين للتواصل (بغية الإجماع أو التوافق = هابرماس)، فإن ذلك لا بد أن يصير لا محالة إلى هوس ينتج عنه «رعب نظري» (La terreur théorique) ضد مَن لا يشاركنا اللغة نفسها. وإذا كان عصر مابعد الحداثة بثوراته الفنية والعلمية التكنولوجية قد أنهى مبدأ جماعة-الذوق أي الجماعة التي يتوجه لها فن معين وإبداع معين لأنها متجانسة، فإن الثورات الفلسفية والإيديولوجية أنهت بدورها ما يمكن تسميته «بالجماعة السياسية» و«الجماعة الأخلاقية». فلا وجود اليوم لجماعات لها القيم نفسها وتتوارثها بالشكل والنمط نفسه. كما لا وجود لعلاقة حقيقية يمكن أن تربط بين «الأمر الأخلاقي» و«النمط المعرفي» و«القانون السياسي»،



لأن لكلّ منها إيديومه الخاص (Idiome)، وذلك لأن الأول لا يجبر على الفعل، بل يقنع، والثاني يقدم حججاً وأدلة منطقية أو واقعية، أما الأخير فهو لا يقنع أو يحاجج، بل يلزم ويكره ويجبر. من هنا تظهر صعوبة الجمع بين الخطابات في خطاب واحد، وتبقى هذه الأطروحة الأساسية في نقد ليوتار للمثقفين والفلاسفة والسياسيين والتي ضمَّنها كتابه **الخلاف** (*Le différend*)، حيث يعرِّف الخلاف بقوله:

«الخلافِ هو الحالة المتحوّلة واللحظة اللغوية حيث يوجد شيء ما يلزم أن نضعه في جمل، لكن ذلك يستعصي علينا. تتضمن هذه الحالة صمتاً، الذي هو (في الحقيقة) تعبير سالب. لكنها حالة تستدعي أيضاً جُملاً أخرى ممكنة من حيث المبدأ. وهو ما نعبِّر عنه حينما نقول أننا لا نجد الكلمات للتعبير عنه... علينا إذن أن نبحث عن قواعد جديدة قادرة على التعبير عن هذا الخلاف الذي يخونه الإحساس، إذا ما أردنا ألّا يختنق في خصومة... إن هذا هو رهان فلسفة، أدب وسياسة أيضاً، وذلك عبر البحث عن إيديومات خاصة (Idiomes) قادرة على التعبير عن هذه الخلافات»[1].

لأنه لا وجود لجسور يمكنها أن تنقل بسهولة من لغة إلى أخرى، لذلك لا ينبغي البحث عن لغة مشتركة «ما دام من الغفلة أن تضع نفسك محل الآخر أي أن تقول أنا مكانه»[2]، كأن يضع

(1) *Le différend*, Minuit, Paris, 1983, § N° 22.

(2) Ibid, § N° 169.



السياسي نفسه محلّ العالم، أو الكاتب نفسه مكان القارئ قبل أن يكتب (= سارتر). باختصار لا يمكن «للخطاب العلمي أن يتحول إلى خطاب أنطولوجي، ولا الخطاب الأنطولوجي قادر على أن يكون خطاباً علمياً»[1]. لكن هذا لا يعني أن إقصاء الخطابات الأخرى ينهي الصراع بينها، أو يمنح تسوية للمشكل. إن كل نوع من هذه الخطابات لا بد أن يترك «أثراً» و«باقٍ» Un reste[2] من الخلافات التي لم يتمكن من تسويتها، من هنا «حرب أهلية لغوية لا تنتهي». لأنّ هذه الخطابات لا تقبل المقايسة (L'incommensurabilité) فيما بينها، نظراً إلى انعدام خطابٍ معياري كوني مشترك بينها.

* * *

في هذا الكتاب سيجد القارئ نصوصاً في الفلسفة والفن. هل معناه وجود فاصل بين الاثنين؟ ألا يكتب الفنانون والأدباء بلغة فلسفية؟ ألا تخبئ نصوصهم هموماً وانشغالات وجودية أعمق ممّا قد نعتقد؟ ألا يختار الفلاسفة أساليباً معينة ومذاهباً استثيقية محددة؟ ألا تجد نفسك مرة أمام نصوص تختلط فيها مفاهيم الفيلسوف بصور الفنان الإبداعية، يجعلها تندمج في تيار شعوري وألوان من المشاعر المتناقضة من سرور وخوف، ومن فتور إلى حماس ومن جميل إلى سام؟ من هنا لم يعُد هناك من

(1) Alberto Gualandi, *Lyotard*, Les belles lettres, Paris, 1999, p. 104.

(2) *Le différend*, § N° 201.



مسوّغ لنقول اليوم إن لغة الفيلسوف لغة رياضية فقط، وأن موضوعها الحقيقة والمعرفة. كما لا يجب أن نختزل الفنون إلى بعد الترفيه والمرح. لقد توثّقت الأسباب بين الفلسفة ومحيطها علماً كان أو أدباً، تقنية كان أو فناً. النصوص التي نترجم هنا للفيلسوف الفرنسي والناقد الجمالي جان فرانسوا ليوتار ليست سوى نموذج من تلك الأفكار التي صادفها في عالمنا العربي حظ عاثر، بل هناك من ناصَب العداء لهذا النبش في قبور تراكم عليها الثرى بسبب موجات المد الثوري والإيديولوجي الذي حوّل الفلسفة والفكر إلى داعية وخطيب يحدد للناس أخلاقهم وغدا الفن تقنية لتربية أذواق **الجماهير**.

ليست نصوص ليوتار من تلك الكتابات التي تستنيم إليها في دعة وسكون وإنما تستدرجك بأسلوب عميق، مختزل (Laconique) إلى مساءلة مشروعية القراءة والكتابة كأول أفعال الخلق. وأنه لا وجود للغة وإنما «لألعاب لغة» وأن هناك جمل لم ينطق بها بعد Inarticulé. هناك من لا يقبل النطق (Inarticulable) الذي حينما يريد أن يتحدّث تخنقه لغة العقل. إنه التصويري (Le figural) والانفعال (L'affect). فبعد أن هيمن الخطاب المعرفي (Cognitif) اختزلت اللغة والكلام إلى أدوارٍ دنيا. ونُحّي الشاعري (Le poétique) إلى الهامش. فخرجنا من تعددية (وثنية بتعبير ليوتار) الأجناس إلى خطاب موحَّد وموحِّد. وأنّ المشروعية لا تنبني إلّا على التوافق (Consensus) والإجماع (L'unanimité). في حين أنّ الحداثة إنما تخفي في ذلك



«استلاباً» وتزعم أنها قد اكتشفت «طبيعة إنسانية كونية» لذلك انتهت بحروب «كونية».

بين الحداثة ومابعد الحداثة «خلاف» لا يمكن تحويله إلى «نزاع» (Litige) قانوني أي يمكن أن يحلّ بلغة المحكمة. حيث تعبِّر اللامقايسة بين الأجناس والخطابات (التعيينية المعرفية، الاثيقية الأمرية، الاستيقية الشعورية...) عن استحالة وجود خطاب واصف، حكاية شمولية وكونية تجمع التعددية في وحدة وتركب الشذرات في نسق. فُتُورٌ من عهد قراءة نصوص-أطروحات، كتب حاملة لدعاوى ونظريات، نصوص-أنساق، ذاك ما قد يصيب من يقرأ ليوتار، لكن من يمكنه أن يقاوم باروديا مابعد الحداثة بتعبير Linda Hutcheon (*The Politics of Postmodernism: Parody and History*) بعد أن يكون في حلّ من السرديات الكبرى وهو ينظر إلى الإنسانية (هل هناك الإنسانية؟) وهي تكابد مصيرها بعد الحرب العالمية الثانية وحروب التحرر الكبرى أمام هذا الجوّ الكئيب من الخوف والذهول والإنكار لصراع الكونيات من الشرق الأوسط إلى أميركا. من الثورة الفرنسية إلى 11 سبتمبر. ويتأمّل الفوارق الطاغية بين بلدان الشمال والجنوب، بل وبين أبناء الوطن نفسه.

لقد كانت هذه النصوص قاعدة لمجموعة من المداخلات التي شاركنا بها في ندوات «مركز الدراسات الفنية والجمالية» حول السينما والفنون التشكيلية والفكر الفلسفي المعاصر، فدعانا الأستاذ الفاضل عبد العلي معزوز (رئيس المركز) إلى ترجمتها



لتصبح في لغة الضاد وملكاً للقارئ العربي، وتهاجر «بشكل شرعي» عبر البحر الأبيض المتوسط نحو ضفة ثورات معاصرة اختارت اسم «الربيع العربي»[1].

السعيد لبيب

(1) أوجّه شكري وتقديري إلى الأستاذ الحبيب أسادي الذي أمدّني بمساعدة قل نظيرها في ترجمة ومراجعة بعض من نصوص هذا الكتاب.



جواباً عن السؤال:
ما معنى مابعد الحداثي؟[1]

[13] طلب

إننا في لحظة استرخاء (Relâchement)، أتحدث عن وضعنا الحالي. في كلّ مكان يمارس علينا الضغط من أجل قطع الصلة مع التجريب في الفنون وأمكنة أخرى. قرأت مؤرخ فنّ يبجل الواقعيات ويناضل من أجل انبلاج ذاتية جديدة. قرأت ناقداً فنياً يذيع ويبيع «مابعد الطليعية»[2] (Transavantgardisme) في

(1) اختار ليوتار أن يكون عنوان مقاله شبيهاً بعنوان النص الشهير لكانط «جواباً عن سؤال: ما معنى التنوير؟» وكأنه يؤكّد، بشكل بارودي، أهمية السياق الذي هو مختلف تماماً فيما يخص اللحظة مابعد الحداثية، عن سياق عصر التنوير. فمثلما تساءل **كانط** عن ميزة عصره يطرح ليوتار هنا نهاية حكاية التحرر الأنوارية ومشروعها.
الأرقام بين المعقوفتين تحيل إلى الصفحات من **مابعد الحداثي مفسراً للأطفال** *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Galilée, Paris, 1986.

(2) حركة فنية معاصرة ظهرت أواخر السبعينيات من القرن الماضي بإيطاليا رأى فيها النقاد عودة في فن الرسم الصباغي إلى التعبير، لموضوع ولذة الأسلوب Facture، والرجوع إلى الرمزية. أشهر فناني هذه الموجة:
Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola de =



أسواق فن الرسم الصباغي. قرأت تحت اسم النزعة مابعد الحداثية أن معماريين يتخلصون من مشروع الباهاووس[1]

= Maria, Mimmo Paladino. الجامع بين أعمالهم الإحالة العنيفة إلى تاريخ أسطوري ولتقاليد بلدهم. حيث الاهتمام بتصوير (Figuration) لشخوص مع حيوانات ترافقها وكأنها مأخوذة من مكان وزمن مجهولين كما هو شأن رسومات Chia أو مع Clemente حيث الجمع بين عناصر مشتّتة لا رابط بينها من خلال التركيب بين أجسام بشرية في عالم مضطرب... لكن المهم عند هؤلاء الفنانين هو إعادة اكتشاف عمل الفنان كردّة فعل ضدّ الفن المفهومي (Conceptualisation) الذي عدّ لديهم عقيماً ومفرطاً (Abusive) من هنا الصور الاستيهامية والانحرافات الدائمة لإنتاجاتهم الفنية. Cf. *Dictionnaire de la peinture*, Larousse, 2003.

(1) معهد فنون ومهن أسّس سنة 1919 وقد خرج من رحم مدرسة الفنون التطبيقية والأكاديمية الفنية لفايمار (Weimar). بحيث تمّ الابتعاد عن برامج الأولى والتقليد التاريخي للمناهج الحرفية والصناعية لمدرسة المهن. وقد عمل المعهد على مواجهة مشاكل الإنتاج الصناعي على المستوى الاجتماعي وأيضاً على المستوى التعبيري والعمل على الاهتمام بالتحليل الصارم والمنهجي للتقنيات الجديدة والمتطلبات الفيزيولوجية والسيكولوجية للإنسان. وهو برنامج أثار انخراط العديد من الفنانين الطلائعيين من كلّ أوروبا. وقد كان أساتذة المعهد بعد تأسيسه: Itten, Feininger, Meyer ليلتحق بهم فيما بعد: Schlemmer, Kandinsky, Moholy-Nagy, Klee... وكانت الدروس والتجريبات (Expérimentations) على خصائص المواد (Matériaux) وعلى خصائص إجراءات العمل توجد إلى جنب دروس مخصصة لمشاكل الرمزية الصورية (الرؤية، التمثيل/ التصوير، التركيب)، بشكل تنتظم فيه هذه التجارب في مختلف هذه القطاعات في تركيب يكون تعبيره الأسمى هو المعمار الذي يلزمه أن يوحد مشاكل البنية والتزيين (Décoration).
Encyclopédie de l'art, La pochotèque, 2000, p. 78.



(Bauhaus)، يرمون الرضيع الذي هو التجريب مرة أخرى مع [14] ماء الحمام. قرأت أن فيلسوفاً جديداً اكتشف ما يسميه بشكل غريب اليهودية-المسيحية ويريد من ثم أن ينهي الكفران (Impiété) الذي ربما قد جعلناه يسود. قرأت في أسبوعية فرنسية أنّ هناك عدم رضى من *Mille plateaux*[1] لأننا نريد فعلاً، خصوصاً حينما نقرأ كتاب فلسفة، أن يجود بقليل من المعنى. قرأت بخط يد مؤرخ ذي وزن على أنّ الكُتاب والمفكرين الطلائعيين في سنوات الستينيات والسبعينيات قد نشروا الرعب في استخدام اللغة، وأنه ينبغي ترميم شروط نقاش مثمرٍ عبر فرض شكل عام من التعبير على المثقفين، شبيه بذاك الذي للمؤرخين. قرأت أنّ فيلسوف لغة بلجيكياً شاباً يتبرّم من أنّ الفكر القاري، كما يعتقد، أمام تحدٍّ ترفعه في وجهه آلات التحادث (التواصل) قد تخلى لهذه الأخيرة عن العناية بالواقع، وأنه أبدل محل البارادیغم المرجعي (Référentiel)، بارادیغم اتجاه-لساني[2]

(1) الجزء الثاني الصادر سنة 1980 وهو نتيجة التعاون الفكري بين G. Deleuze وF. Guattari من جزئين لكتاب معنون بالرأسمالية والفصام، بعد الجزء الأول ذي عنوان فرعي: ضد-أوديب. حيث نجد نقداً للغة والمعنى، اللسانيات والدولة والهوية، الميكروسياسة... إلخ. وكما يؤكد الكاتبان في أول الكتاب على أنّ نصوص الكتاب بمثابة مسطحات (Plateaux) وليست فصولاً مترابطة وكأننا أمام كتاب بأطروحة جامعة، وإنما مقالات على شكل جزر أرخبيل.

(2) يصعب إيجاد ترجمة مناسبة لهذه الكلمة المركبة من Ad وهي أداة تصدير (Préfixe) وتعني بقرب أو اتّجاه وصوب لذلك يصبح معنى الكلمة السير صوب اللسنية، أي يكون كلّ شيء لسانياً، لغوياً... والفيلسوف الذي =



(L'adlinguisticité) (نتكلم عن الكلام، نكتب عن المكتوب، تناص)، والذي يظن أنه ينبغي ترميم، الآن، تثبيت صلب للغة في المرجع (Référent). قرأت مسرحياً (Théâtrologue) موهوباً، بالنسبة إليه، النزعة مابعد الحداثية بألعابها وتخيلاتها لا تملك ثقلاً في مقابل السلطة، خصوصاً حينما يشجّع الرأي القلق هذه الأخيرة [أي السلطة] على سياسة حذر كلّياني في مواجهة تهديدات حرب نووية.

قرأت مفكراً مشهوراً يدافع عن الحداثة ضدّ أولئك الذين

= يقصده ليوتار ليس إلّا Gilbert Hottois والكتاب الذي يحيل عليه هو: *Pour une métaphilosophie du langage* ففي الفصل الثاني من هذا الكتاب يظنّ هوتوا أنّ الفلسفة لم تتمكن من منافسة العلم وبذلك تحتل مرتبة ثانوية يصفها بالوضعية الثانوية (Secondarité) ما دامت لا تتعلق بالظواهر، لكن فقط الشكل الذي به نعبر عن الظواهر. ويميز من ثم نوعين من هذه الوضعية: وضعية مابعد لسانية (Métalinguistique) تميز الفلسفة الأنكلوساكسونية والثانية مجاورة-لسانية (Adlinguistique) وتتمركز في الظاهراتية-الهيرمينوطيقية-الجدلية. موضوع الأولى منفصل عنها: الخطاب، الكلام، النص، يتلاقى في أبحاثها المنطق واللسانيات وتعتقد أنّ كل مشاكل الفلسفة مشاكل لغوية. أمّا النوع الثاني فعلاقته غير واضحة مع اللغة: جدلية، حوارية، هيرمينوطيقية. قريب من الممارسات البلاغية والتمارين الأسلوبية، ولا يكون للكلمة من معنى إلّا داخل سياق ما ولا يبحث عن معناه انطلاقاً من قراءة لسانية أو خارجية عن الخطاب. لذلك لا يكون مرجع النوع الثاني غير ذاته، بينما يكون موضوع الأول هو الخطاب أو النص الذي ينصبّ عليه بالدراسة والتحليل. من هنا كون الثاني خطاب عن الخطاب وكلام عن الكلام... Cf: *Pour une métaphilosophie du langage*, J. Vrin, 1981, p. 19 sqq.



يسميهم المحافظين-الجدد. يريد هؤلاء، تحت يافطة النزعة مابعد الحداثية، كما يعتقد، التخلص من المشروع الحديث [15] الذي بقي غير مكتمل، مشروع الأنوار(1). فحتى المدافعين المتأخرين عن التنوير، كبوبر وأدورنو، لم يستطيعوا، بحسب اعتقاده، الدفاع عن المشروع إلّا في مجالات ضيقة من الحياة، المجال السياسي بالنسبة إلى كاتب «المجتمع المفتوح»، والمجال الفني بالنسبة إلى صاحب «النظرية الاستثيقية». يظن هابرماس (الذي لا بد أنك قد تعرَّفت عليه هنا) أنه إذا فشلت الحداثة، فذلك لأنها تركت شمولية الحياة تتفتت إلى تخصّصات مستقلة متخلى عنها لصالح الكفاءة الضيقة للخبراء، رغم أنّ الفرد

(1) العنوان الكامل للنص الشهير لهابرماس هو «الحداثة مشروع لم يكتمل» (ألقاه هابرماس بمناسبة حصوله على جائزة أدورنو) وهو الذي يقصده ليوتار هنا بالتحديد، وهو مقال نجد فيه نقداً لاذعاً للتيارات مابعد الحداثية أو مابعد التنوير ومابعد التاريخ على أنها نزعات محافظة جديدة ناجمة عن «خيبة الأمل» التي تركتها المشاريع الحداثية المنهارة. منها «نزعة محافظة شابة جعلت من تجربتها الاثيقية تعبيراً عن ذاتية بدون مركز، حرّة من كلّ تحديدات الإدراك والنشاط الغائي ومتخلّصة من كلّ أوامر العمل والمنفعة وتحت اسم هذه الذاتية ترفض العالم الحديث. فأسّست بذلك نزعة مضادة -للحداثة. وتنسب قوى الخيال العفوية، والتجربة الذاتية، والوجدان لعمق عتيق بعيد، وتعارض العقل الأداتي (. . .) بإرادة القوة، الوجود أو قوة شاعرية ديونيزوسية. يمتدّ هذا الميل بفرنسا من جورج باتاي إلى دريدا مروراً بفوكو. ولدى كلّ هؤلاء تتنفس بلا شك روح نيتشه الذي تمّت إعادة اكتشافه في السبعينيات» Cf. Jurgen Habermas, « La modernité: un projet inachevé », in *Critique*, N° 413, pp. 966 sqq.



الملموس يعيش «المعنى المتخلّص من السمو (Désublimé)» و«شكلاً بلا بنية» ليس كتحرّر، لكن على نمط هذا الضجر الضخم الذي كتب عنهه بودلير لأكثر من قرن.

انسجاماً مع إشارة لألبرخت فيلمر[1] (Albrecht Wellmer) يظنّ الفيلسوف أن علاج تفتيت الثقافة هذا، وانفصالها عن الحياة، لا يأتي إلّا من«تغير وضعية التجربة الاستيقية حينما لا تعبِّر في المرتبة الأولى عن أحكام الذوق»، وإنما «وسيلة لاكتشاف وضعية تاريخية للحياة» يعني حينما «نضعها في علاقة مع مشاكل الوجود». لأنّ هذه التجربة «تدخل بالتالي في لعبة لغة لا تمتُّ بصلة إلى النقد الاستيقي» وإنما تتدخل «في السيرورات (Démarches) المعرفية وفي الانتظارات المعيارية»، إنها تغيّر الشكل الذي به تحيل هذه اللحظات المختلفة بعضها لبعض. ما يطلبه هابرماس من الفنون والتجربة التي تزوّدها، في المحصلة، هو بناء جسر فوق الهوة التي تفصل خطاب المعرفة عن خطاب الاثيقا والسياسة [16]، وأن يشق ممراً من أجل وحدة التجربة.

---

(1) فيلسوف ألماني والكتاب الذي يلمح إليه ليوتار مترجم إلى الإنجليزية تحت عنوان: *The Persistence of Modernity, Essays on Aesthetics, Ethics and Postmodernism* والأطروحة التي يدافع عنها الكتاب عموماً هي أنّ الحداثة تستمر رغم كل النقد الذي توجّهه لها مابعد الحداثة لأنه علينا أن نفهم مابعد الحداثة على أنها مابعد ميتافيزيقا الحداثة، لحظة من نقدها الذاتي (خصوصاً بالفصل الثاني) ويقلص بذلك مابعد الحداثة إلى نقد العقل الذي جعل من نفسه مرجع-ذاته في محاولة احتوائه لمجالات الوجود المختلفة: كالاثيقا والاستيقا.



سؤالي هو معرفة أيّ نوع من الوحدة يفكر فيها هابرماس. هل الغاية المنتظرة من المشروع الحديث هي نفسها تشكيل وحدة سوسيوثقافية التي فيها تجد كلّ عناصر الحياة اليومية والفكر مكانها وكأنها كلّ عضوي؟ أو هل هي الممرّ الذي يجب شقّه بين ألعاب اللغة المتنافرة، ألعاب المعرفة، الاثيقا، السياسة، هل هي من نظام آخر غيرها؟ وإذا كان الجواب بالإيجاب، كيف سيكون من الممكن تحقيق تركيبها الفعلي؟ إن الفرضية الأولى، التي هي من إلهام هيغلي، لا تضع موضع تساؤل مفهوم **التجربة** الكليانية جدلياً، الفرضية الثانية هي الأكثر قرباً من روح **نقد الحكم** [لكانط]، لكنها مثلها مثل الأولى عليها أن تخضع لإعادة الفحص الصارم الذي تفرضه النزعة مابعد الحداثية على فكر التنوير، على فكرة غاية موحدة للتاريخ، وعلى فكرة ذات [تاريخية، كونية]. إنّ هذا النقد الذي لم يبدأه فيتجنشتاين وأدورنو فقط، لكن بعض المفكرين أيضاً، فرنسيين كانوا أو لا، الذين لم يكن لهم شرف أن يقرأهم البروفيسور هابرماس، ممّا كان قد يسمح له بالانفلات من الوسم السيئ المسمى نزعة المحافظة الجديدة.

[17] الواقعية

المطالب التي استشهدت بها لك في البداية ليست كلها متكافئة، بل يمكنها أن تكون متناقضة. ظهرت الأولى تحت اسم النزعة مابعد الحداثية، الأخرى من أجل محاربتها. فليس بالضرورة أن يكون الأمر نفسه حينما نطلب منح مرجع (ومنح واقع



موضوعي)، أو منح المعنى (والتعالي (Transcendance) الصادق)، أو منح مرسل إليه (وجمهور)، أو مرسل (والتعبيرية الذاتية)، أو التوافق التواصلي (وقانون عام للتبادلات [اللسانية]، مثلما جنس الخطاب التاريخي). بحيث يوجد في الدعوات المتعددة إلى تعليق التجريب الفني وإلى النظام، رغبة في الوحدة، الهوية، الأمن، الشعبية (بمعنى دعاية (Öffentlichkeit) أي «البحث عن الجمهور»). يلزم إعادة إدخال الفنانين والكتاب إلى حضن الجماعة، أو على الأقل، حينما نحكم على هذه الأخيرة بأنها مريضة، نحمّلهم مسؤولية علاجها.

يوجد علامة لا يمكن إنكارها عن هذا الميل المشترك: هو أنه، بالنسبة إلى كلّ هؤلاء الكتاب، لا شيء أكثر إلحاحاً من التخلّص من إرث الطلائعيين. تلك، بالأخص، هي [حالة] نفاد الصبر (L'impatience) عند ما يسمى «مابعد الطليعية». لا تترك الأجوبة التي يقدّمها ناقد إيطالي للنقاد الفرنسيين مجالاً للشك [18] بصدد هذا الموضوع. حيث يعتقد الفنان والناقد، أنه في الخلط بين الطلائعيات، يضمن بشكل أفضل محوها كلها عوض مواجهتها مباشرة. لأنه يمكنها أن تدعي التوليفية[1] (Éclectisme)

(1) بمعنى الخلط والمزج بين عدّة عناصر مثلما كانت عليه الحركة التي غيّرت من توجّهات المعمار الغربي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. ويعدّ الإيمان بالتقدم العلمي، والحاجة إلى معمار تمثيلي للبورجوازية الصناعية الناشئة والسلطات السياسية أسس هذه النزعة الفنية محدثة قطيعة مع التوجّه الأكاديمي عبر تطويع حرٍّ للعناصر المرجعية، أو إعادة الربط



الأكثر كلبية (Cynique) بغاية تجاوز الطابع الجزئي للأبحاث السابقة «فحينما يريدان [الكاتب والفنان] إدارة ظهرهما لها، فإنهما يعرضان نفسيهما للنزعة الأكاديمية الجديدة (Néo-académisme) المضحكة». في حين تمكّنت الصالونات والأكاديميات في الفترة التي تربعت فيها البورجوازية على التاريخ، من تأدية وظيفتها التطهيرية وتوزيع الجوائز على السلوك الجيد التشكيلي والأدبي تحت غطاء الواقعية. لكن للرأسمالية بذاتها سلطة مماثلة على تخليص الأشياء المعتادة من واقعيتها وأدوار الحياة الاجتماعية والمؤسسات، إلى درجة أن التمثيلات المسماة «واقعية» لا تستطيع استدعاء الواقع إلّا على نمط نوستالجيا أوَ هزء، كفرصة للمعاناة عوض أن تكون فرصة إشباع. يظهر أن النزعة الكلاسيكية منعت في عالم حيث الواقع جد مفتقد للثبات، بحيث لا يَمنح موضوع تجربة، لكن للاستطلاع وللتجريب.

إنّ هذه التيمة معتادة لقراء والتر بنيامين[1] (Walter

= بين العناصر لصالح وظيفية جديدة بارتباط مع الثقافات الوطنية في تناقض مع التعبيرات ذات نزعة عالمية (Internationalisme) للثقافة الكلاسيكية- الجديدة. وقد كان أشهر رواد التوليفية (L'éclectisme) بفرنسا Visconti وLefuel بتصميم معهد اللوفر الذي غدا نموذجاً لهذا الجنس الفني. *Encyclopédie de l'art*, op. cit., p. 331.

(1) إن ظهور آلة التصوير بحسب بنيامين أحدث تحولات على فنّ الرسم الصباغي (La peinture) (أو وضعية المسرح بعد ظهور السينما)، عبر التمييز بين القيمة الثقافية (دينية، ماقبل استثيقية) عن قيمة العرض (D'exposition). فقد ساهمت «تقنيات الإنتاج» في محو السمة الطقوسية =



Benjamin). فهل يجب أن نفهم بدقة محتواها مرة أخرى؟ لم يكن فنّ التصوير الفوتوغرافي تحدٍّ أمام فن الرسم الصباغي، ولا حتى السينما الصناعية أمام الأدب السردي. عمل الأول [فن التصوير الفوتوغرافي] على إتمام بعض من مظاهر برنامج تنظيم المرئي، كما شكّله الكواتروشينتو، في حين سمحت الثانية [السينما الصناعية] بإكمال وغلق الدياكرونيات في شموليات عضوية التي كانت نموذج الروايات التكوينية[1] (Romans de

---

= (Dé-ritualisation) للعمل الفني التقليدي، وحوّلت القيمة الفنية إلى قيمة عرض. ومنه ما يسميه بضياع الهالة (L'aura) التي كان يتمتع بها. من هنا الحنين (La nostalgie) إلى الامتيازات الثقافية للفن فالتلذّذ (La délectation) بالعمل الفني اليوم لا يشبه ما كان عليه الأمر قبل التطور التقني بعد أن أصبح الفن بضاعة وانتفى التمييز بين اللهو والنقد. فغدا الفن في شكله الجماهيري مجرد استمتاع. Cf. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. وأيضاً الدراسة النقدية: Nathalie Heinrich, « L'aura de W. Benjamin », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, volume 49, Septembre 1983, pp. 107-109.

(1) تسمى أيضاً بالرواية التعلمية (Romans d'apprentissage) أو التربية (D'éducation) وظهر التعبير لأول مرة بألمانيا سنة 1820 : Bildungsroman وستتحدد دلالتها أكثر مع Dilthey بدءاً من سنة 1870 وتعني تلك الروايات التي ترسم حياة بطل ولحظات تكوّنها وتشكّلها وانتقالها من مرحلة إلى أخرى، من مرحلة التعلم المدرسي مثلاً إلى الخروج من المنزل العائلي واكتشاف العالم. أشهر نماذجها الرواية الشهيرة: *Le rouge et le noir* لستاندال (Stendhal) و*L'éducation sentimentale* لفلوبير (Flaubert) ورواية *Bel Ami* لموباسان (Maupassant).

=



formation) منذ القرن الثامن عشر. أن يأخذ الميكانيكي و[19] الصناعي مكان اليد والحرفة، ليس في ذاته كارثة، إلّا إذا كنا نعتقد أنّ الفن في جوهره تعبير عن فردانية نابغة تخدمها كفاءة حرفية لنخبة.

إنّ التحدي يوجد أساساً في أن تقنيات الصور الشمسية والسينما يمكنها أن تنجز بشكل أفضل، وبسرعة، وبامتداد يصل إلى مئة ألف مرة أكثر ممّا يمكن للواقعية التصويرية والسردية أن تفعله، المهمة التي تحدّدها النزعة الأكاديمية لهذه الأخيرة، هي الحفاظ على أوعية الشك (Consciences). على الفن الفوتوغرافي والسينما الصناعيين أن يهيمنا على فنّ الرسم الصباغي وعلى الرواية حينما يتعلق الأمر بترسيخ المرجع (Référent)، تنظيمه في وجهة نظر تمنحه معنى يمكن التعرّف عليه، في تكرار البنى النحوية والمعجم اللذين يسمحان للمُرسل إليه بفكّ شفرات الصور والمتتاليات بسرعة، ومن ثم يصل بدون عناء إلى الوعي بهويته الخاصة في جانب الرضى الذي يحصل عليه من الآخرين، لأنّ بنيات الصور والمتتاليات هذه تشكل قانوناً للتواصل بين الجميع. هكذا تتعدد آثار الواقع (Les effets de réalité) أو بشكل أفضل استيهامات الواقعية.

إذا كان الرسام الصباغي والروائي يرفضان أن يصبحا بدورهما [مجرد] دعامات، [مجرد] ثانويين (Mineurs) تسند ما هو موجود، فعليهما أن يرفضا هذه الاستعمالات العلاجية. عليهما أن يُسائلا قواعد فن الرسم الصباغي أو السردي كما



تعلَّماها وتلقياها من أسلافهم. ستظهر لهما، فيما بعد، على أنها [بمثابة] وسائل للخداع، الإغواء و[20] الاطمئنان، على أنها تمنعهما من أن يكونا «حقيقيين». فقد حدث تحت اسم الأجناس Nom commun: فن الرسم الصباغي والأدب، تشقّق غير مسبوق. فأولئك الذين يرفضون إعادة فحص [ومراجعة] قواعد الفن يصنعون مجداً في التقليد الجماهيري عبر الربط، بواسطة «قواعد جيدة»، بين الرغبة المرضية المستوطنة (Endémique) بالواقع مع أشياء ووضعيات قادرة على أن ترضيها. فالبورنوغرافيا هي استخدام الصورة (Photo) والفيلم لهذه الغاية. إنها تصبح نموذجاً عاماً بالنسبة إلى فنون الصورة والسرد اللذين لم يرفعا تحدياً [ضد] وسائل-الاتصال-الجماهيري.

بالنسبة إلى الفنانين والكتاب الذين يقبلون وضع موضع شك قواعد الفن التشكيلي والسردي ويقومون، عند الضرورة، بشكل مفترض، بتقاسم ريبهم في نشر أعمالهم، فإنهم مُجبَرون على أن لا يكونوا صادقين في نظر الهواة المهووسين بالواقع والهوية، ويجدون أنفسهم [بالتالي] بدون جمهور (Audience) مضمون. بهذا الشكل يمكننا أن نلصق تهمة ديالكتيك الطلائعيين بالتحدي الذي ترفعه الواقعيات الصناعية ووسائل الاتصال الجماهيري ضد فنون الرسم الصباغي والسرد. إن الريدي-ميد (Ready-made) عند ديشان[1] (Duchamp) لا يعني بشكل فعلي وساخر

(1) فنان فرنسي خصص له ليوتار دراسة شهيرة سنة 1977 تحت عنوان: *Les transformateurs Duchamp*. لا يكفي القول إن سبب هذا الاهتمام =



(بارودي) سوى هذه الصيرورة الثابتة لإفلاس مهنة الرسام الصباغي، وحتى الفنان. فكما أشار Thierry de Duve[1] إلى

= بديشان يعود إلى أن «ديشان هو أيقونة القيم الحديثة» ولا لأنه «مارس الريديميد (Ready-made)، وأشكل مفهوم العمل الفني ووظيفة الفنان» لقد تمّ «تمجيد ديشان كمؤسس للفن المفهومي (L'art conceptuel) والريديميد (Ready-made) هو الذي جعل من الفن دفاعاً عن المفهوم (Concept)، مبولة، مقطرة-القوارير (Goutte-bouteilles)، مشجب المعاطف، معول، عجلة، العديد من التصورات-الأشياء». في حين أنّ الترسانة الديشونية كانت في الأول مشكلة من مفهوم-جسد، فالجسد هو الذي حاول تصويره منذ عام 1909، حينما رسم تحت تأثير الانطباعية، بورتريه Yvonne، وسنتين فيما بعد سيحلل، تكعيبياً، حركة جسد امرأة عارية وهي تنزل سلالم. كلّ هذا قبل أن يسافر إلى نيويورك سنة 1914، لينغمس في إيقنولوجيا عمله La marié du grand verre، التي بلغ بها أوجه بعد أن عاش بدون صوت فناناً لمدة عقود عديدة، حينما صاغ في عمله مفهوماً راديكالياً عن الجسد، جسد هذه المرأة بأعضاء مبتورة حيث تتشكّل كتلة من اللحم حول فرج محلوق وغائر في: Etant donnés, 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage.

(1) إذاً كانت الاستيقا الكلاسيكية تعرف صيغاً من نمط «هذه اللوحة جميلة»، «هذه القطعة الموسيقية سامية (Sublime)»... والعديد من التعبيرات المماثلة عن الحكم الاستيقي الكلاسيكي، لكن أمام ريدي-ميد لديشان فإنّ مثل هذا الحكم لا يتحقق... لكننا نعبِّر بجملة تظهر كتعميد (Baptême) أو تُعيد تعميد (Rebaptême) العمل الفني تقول «هذا من الفن (Ceci est de l'art)» كأن نقول للمبولة إنك مبولة لكنني أسميك عملاً فنياً وآنذاك يمكنها أن تلج إلى المتحف. بهذا تصبح جملة «هذا عمل من الفن» وسيلة للتعبير عن حكم بصدد شيء، لكن لا شيء كان يهيؤه لكي يكون من الفن. Cf. Thierry de Duve, « Cinq réflexions sur le jugement esthétique », in *Revista Porto Arte* : *Porto Alegre*, volume 16, N° 27, Novembro 2009.



ذلك بدقة، فالسؤال الاستثيقي الحديث ليس: ما هو الجميل، لكن: ما الفن (والأدب)؟

إنّ التعريف الوحيد للواقعية هو أنها تريد تلافي سؤال الواقع المتضمن في سؤال الفن توجد دوماً في مكان ما بين النزعة الأكاديمية [21] والكيتش (Kitsch)[1]. حينما تسمّى السلطة حزباً، فإنّ الواقعية، مع ملحقها أي الكلاسيكية الجديدة، تنتصر على الطليعة التجريبية في قذفها وفي منعها. هل يلزم، مرة أخرى، أن تجد الصور «الجيدة»، القصص «الجيدة»، الأشكال الجيدة التي يتوسّل بها الحزب، وينتقيها وينشرها، جمهوراً يرغب فيها كتطبيب مناسب للانهيار (Dépression) والقلق الذي يحسّه. لم يكُن المطلب الواقع، يعني الوحدة، البساطة، التواصلية (Communicabilité)... إلخ، الشدة نفسها ولا

---

(1) لفظة ألمانية الأصل ويعني استخدام موتيفات وسمات سمجة شعبية ومبتذلة وعتيقة (Démodé) ومليئة بالزخرفة المفرطة في منتوج ثقافي. وأصبح المفهوم لصيقاً بغير أصيل (Inauthentique) والذوق السيئ ويساهم في إفساد الذوق وهو منتوج يتوجه للمجتمع الاستهلاكي فقط .Cf Isabelle Barbéris, art. «Kitsch», in *Dictionnaire de la violence* dirigé par Michela Marzano, PUF, Paris, 2011. لذلك يتعارض الكيتش مع النزعة الأكاديمية (Académisme) التي تشكل ميلاً لدى الفنان، بالأخص بين القرن السابع عشر والتاسع عشر، نحو احترام وتطبيق تعليمات المدارس الأكاديمية والحفاظ على الأطر والقواعد الرسمية التي تلقنها في ورشاتها بدون محاولة تخطيها. لأنها تأمر بفن يدعو إلى الواقعية (Le réalisme) والجمال. قبل أن ينقسم الفنانون في فرنسا إلى أكاديميين ومستقلين ,Cf. *Dictionnaire de la peinture* Larousse, op. cit..



الاستمرارية نفسها في الجمهور الألماني فيما بين الحربين وفي الجمهور الروسي بعد الثورة: يوجد هنا ما يسمح بتحديد الاختلاف بين الواقعيتين النازية والستالينية.

يبقى أنّ هذا الهجوم ضدّ التجريب الفني، حينما تشنه الهيئة السياسية، يكون ارتكاسياً بالأساس: لن يتحدث الحكم الاستيقي إلّا عن توافق لعمل ما مع القواعد المؤسسة للجميل. عوض أن يقلق العمل الفني ممّا يجعله موضوعاً فنياً، وحينما يستطيع هذا العمل ملاقاة هواة، فإنّ النزعة الأكاديمية تعرف وتفرض معايير قبلية عن «الجميل» التي تنتقي ولمرة واحدة أعمالاً، وجمهوراً. إن استخدام المقولات في الحكم الاستيقي سيكون من طبيعة حكم المعرفة نفسه. سيكون الأول والآخر، إنْ استعرنا تعبير كانط، بمثابة أحكام محددة (Jugements déterminants)[1] فالتعبير يكون «مصاغاً بشكل جيد» في الفهم

---

(1) يضع كانط تمييزاً أساسياً، بالأخص في النقد الثالث: نقد ملكة الحكم، بين نوعين من الحكم: الحكم المحدد (Jugement déterminant) والحكم المنعكس (Jugement réfléchissant)، ويختلف الأول عن الثاني من حيث كون محموله مفهوم معطى بشكل موضوعي. أمّا الثاني فيكون بصدد موضوع مفرد استيقي بدون مفهوم يعبر عن إحساس بلذّة وليس معرفة Cf. *Critique de la faculté de juger*, tr. A. Renaut, Aubier, Paris, 1994, pp. 113-114. وهو التمييز الذي يعتبره ليوتار أهم الفتوحات التي حققها النقد الثالث ليفصل بين ألعاب اللغة المميزة لكلّ مجال من مجالات المعرفة، الأخلاق، الفن. Cf. *Leçons sur l'analytique du sublime*, Galilée, Paris, 1991; *L'enthousiasme, la critique Kantienne de l'histoire*, Galilée, Paris, 1986.



أولاً، ثم لا نأخذ من التجربة إلّا «الحالات» التي يمكن أن تُدمج (Subsumés) تحت هذا المظهر.

[22] حينما تصبح السلطة حاملة لاسم الرأسمال، وليس الحزب، يظهر أن الحل مابعد الطليعي (Transavantgardiste) أو مابعد الحداثي، بمعناه عند Jencks[1] أفضل ملاءمة عوض الحل المضاد للحداثة (Antimoderne). بحيث تكون التوليفية (L'éclectisme) هي الدرجة صفر من الثقافة المعاصرة العامة: نسمع الريكي (Reggae)، نشاهد أفلام الغرب الأميركي (Western)، نأكل الماكدونالد في الظهيرة، والمطبخ المحلي في المساء، ونتعطر باريزياً في طوكيو، ونلبس الريترو (Rétro) بهونغ كونغ، المعرفة هي مادة [مسابقات] الألعاب التلفزية. فمن السهل أن نجد جمهوراً للأعمال التولفية. فحينما يقوم الفن بالكيتش فإنه يغازل الفوضى التي تسود «ذوق» الهاوي. إن الفنان، صاحب الرواق، الناقد والجمهور يرضون بعضهم البعض

---

(1) Charles Alexander Jencks: منظر ومهندس معماري وناقد فني والكتاب الذي يقصده ليوتار هو: *The Language of Post-Modern Architecture*, Academy Editions, London, 1978 حيث يعتقد Jencks أن مابعد الحداثة في المعمار تتباين مع المفهوم القديم للأدوار الكلاسيكية، بحيث ينبغي فهمها (أي مابعد الحداثة) على أنها النسبي في مقابل المطلق وتستجيب لعالم التشرذم والتعددية والتضخم وليس هدفها الحفاظ على التناسق وتعمد إلى إزاحة المواضعات وإعادة تأويل الثرات-التقليد (Tradition) من خلال تعدّدية الأساليب والاحتفاء بالاختلاف وغياب أي مركزية. Cf. *Post-Modernism: The New Classicism in Art and Architecture*, John Wiley, NY, 1987, p. 330.



في أي شيء، فالزمن زمن الاسترخاء. لكن واقعية أي شيء هذه، إنها واقعية المال. ففي غياب المعايير الاستثيقية، يبقى من الممكن والمفيد قياس قيمة الأعمال بالفائدة التي تجنيها. إن هذه الواقعية تتوافق مع كلّ الميولات، مثلما يتوافق الرأسمال مع كل «الحاجات»، بشرط أن يكون للميولات والحاجات قدرة شرائية. أما بالنسبة إلى الذوق، فلسنا بحاجة إلى أن يكون رقيقاً حينما نضارب (On spécule) أو نتسلى. البحث الفني والأدبي مهدد مرتين، من طرف «الثقافة السياسية» من ناحية، ومن طرف سوق الفن والكتاب من ناحية أخرى. فما تنصحه به، ذات مرة قناة ما (Canal)، من طرف قناة أخرى مرة أخرى، هو منح أعمال تكون أولاً متصلة بمواضيع موجودة في أعين الجمهور الموجهة له، وأن تصبح فيما بعد هكذا «مشكلة جيداً» لكي يتعرّف فيها هذا الجمهور على موضوعها، أن يفهمَ ما تحمله من معنى، يستطيع [23] أن يمنحها قبوله، أو يرفضها عن درايّة، ويستطيع، لو كان ذلك ممكناً، أن يحصل من تلك التي قَبِلَها على بعض من الارتياح.

السامي[1] والطليعي

إنّ التأويل الذي أعطيته عن اللقاء بين الفنون الميكانيكية والصناعة مع الفنون الجميلة والأدب مقبول في صورته العامة،

---

(1) فضلنا ترجمة (Le sublime) بالسامي عوض الجليل التي تبقى الأكثر استخداماً، وإن كان الأمر يحتاج إلى شرحٍ مطوّل، لأنه في منظور ليوتار =



لكنك ستقبل على أنه يبقى ذا نزعة [تفسيرية] سوسيولوجية وتاريخانية، يعني أحادي البُعد. يجب التذكير، بعد القفز على تحفظات بنيامين وأدورنو، أن العلم والصناعة ليسا بمنأى، زيادة على ذلك، عن الشك الملقى على الواقع كما هو الأمر بالنسبة إلى الفن والكتابة. الاعتقاد بالعكس سيكون هو صياغة فكرة بنزعة إنسية مفرطة حول النزعة الوظيفية الشيطانية (Méphistophélique) للعلوم والتكنولوجيات. فلا يمكننا اليوم نفي الوجود المهيمن للتكنو-علم (Techno-science)، يعني تبعية المنطوقات المعرفية، تبعية هائلة لِغائيَّة أفضل إنجازيَّة ممكنة، الذي هو المعيار التقني. لكن الميكانيكي والصناعي، خصوصاً حينما يلجان الحقل الخاص، تقليدياً بالفنان، يحملانِ معهما شيئاً آخر من غير تأثيرات السلطة. إنّ الأشياء والأفكار المنحدرة من المعرفة العلمية والاقتصاد الرأسمالي تروّج معها أحد القواعد التي تخضع لها إمكاناتها [24]، قاعدة عدم وجود أي واقع إنْ لم يكن ذاك المثبت من خلال توافق بين الشركاء حول معارف والتزامات.

= نفسه في لفظة السامي نوع من «العلو والسمو» (Enlèvement, Erheben) (يسمى السامي بـ Erhaben) في العقل الذي هو في الآن نفسه رفع (Relèvement, Aufheben) للخيال (بحيث يستدعي المصطلح الألماني، مثل اللاتيني (Tollere)، في الآن نفسه فعل الإزالة (Enlever) وفعل الرفع (Élever) Cf. *Leçons sur l'analytique du sublime*, Galilée, Paris, 1991, p. 160 راجع أيضاً القراءة النقدية لقراءة ليوتار لمفهوم السامي الكانطي: Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Galilée, Paris, 2004, pp. 119-141.



ليست هذه القاعدة ذات حمولة ضعيفة [فقط]، إنها البصمة التي تركت على سياسة العالم ومسير الرأسمال من خلال نوع من الانفلات من الواقع خارج ضمانات ميتافيزيقة، دينية، سياسية التي يعتقد الفكر أنه يحتفظ بها لصالح ذاته. إنّ هذا الانسحاب ضروري من أجل أن يولد العلم والرأسمالية. لا فيزياء بدون الشكّ المعارض للنظرية الأرسطية في الحركة، لا وجود لصناعة بدون دحض للاقتصاد التعاوني (Corporatisme)، والميركونتيلية والفيزيوقراطية. إنّ الحداثة مهما قصر زمنها، لا تسير بدون زعزعة للاعتقاد وبدون اكتشاف **القليل من الواقع في الواقع**، المرتبط بإبداع وقائع (Réalités) جديدة.

ما الذي يعنيه هذا «القليل من الواقع» إذا ما كنا نبحث عن تخليصه من تأويل تاريخاني فقط؟ إن هذا التعبير قريب بالفعل ممّا يسميه نيتشه بالعدمية. لكنني أرى بصدده تعديلاً سابقاً عن المنظورية النيتشويه، في التيمة الكانطية الموسومة بالسامي. أعتقد أنه في استتيقا السامي أساساً يجد الفن الحديث (ومن ضمنه الأدب) نابضه، ومنطق الطلائعيين أكسيوماته.

إنّ الإحساس السامي، الذي هو إحساس بالسامي أيضاً، بالنسبة إلى كانط هو انفعال قوي وملتبس: يحمل في الوقت ذاته لذة وألماً. أو بصيغة أفضل: هو اللذة التي تنبثق من الألم. في تقليد فلسفة الذات التي نبعت من أوغسطين و[25] ديكارت والتي لا يضعها كانط موضع مساءلة راديكالية، هذا التناقض الذي يسمّيه البعض عصاباً أو مازوشية، ينمو كصراع بين ملكات



الذات، ملكة إدراك شيء ما وملكة «عرض» (Présenter) شيء ما. توجد المعرفة حينما يكون المنطوق معقولاً وحينما تكون، فيما بعد، «حالات» يمكن أن تستمدّ من التجربة التي «ترتبط» بها، يوجد الجمال حينما، بمناسبة «حالة» (عمل فني) معطى أولاً للحساسية بدون أيّ تحديد مفهومي، يكون الإحساس باللذة مستقلّاً عن كلّ منفعة يمكن لهذا العمل أن يثيرها عبر الدعوة إلى توافق كوني من حيث المبدأ (الذي ربما سيكون من المستحيل تحقيقه).

يؤكّد الذوق، أنه بين القدرة على الإدراك والقدرة على عرض موضوع مرتبط بالمفهوم، اتفاق (Accord) غير محدّد، بدون قاعدة، يمنح الفرصة لحكم يسميه كانط انعكاسي، يمكن الإحساس به على شكل لذة. السامي هو إحساس آخر. يحدث حينما، يفشل الخيال في تصور موضوع الذي يأتي، ولو من حيث المبدأ فقط، ليتوافق مع مفهوم. لدينا فكرة العالم (مجموع ما هو كائن)، لكن ليس لنا القدرة على عرض مثال عنه. لدينا فكرة البسيط (ما لا يقبل التفكيك)، لكن لا يمكننا تمثيله بموضوع ملموس يكون حالة له. يمكننا أن ندرك العظيم جداً (Absolument grand)، لكن كلّ عرض موضوع موجّه لكي «يجعلنا نرى» هذه العظمة أو هذه القوة المطلقتين تظهر لنا [26] غير كافية بشكل مؤلم. تلك أفكار لا يوجد أي عرض (Présentation) ممكن لها، إنها لا تقدم أية معرفة عن الواقع (التجربة)، إنها تمنع التوافق الحر بين الملكات الذي تنتج



الإحساس بالجميل أيضاً. إنها تمنع تشكيل وتثبيت الذوق. يمكننا أن نقول عنها أنها لا تقبل العرض (Imprésentable).

أسمي الحديث (Le moderne) ذاك الفن الذي يخصص «تقنيته الصغيرة» (Petite technique)، كما يقول ديدرو[1]، لأن يعرض (Présenter) على أنه هناك ما لا يقبل العرض. أن تري على أنه هناك شيء ما الذي يمكن إدراكه [حسياً] والذي لا يمكن رؤيته ولا العمل على جعلنا نراه: ذاك هو رهان فنّ الرسم الصباغي الحديث. لكن كيف يمكن أن نُريَ على أنّ هناك شيء ما لا يمكن رؤيته؟ كانط نفسه أشار إلى الوجهة التي يتوجب تتبعها في تسمية **اللاشكل** (L'informe)، غياب الشكل، كمؤشر (Index) ممكَن على لا يمكن عرضه. يقول أيضاً عن **التجريد** الفارغ الذي يحسه الخيال في البحث عن عرض (Présentation)

(1) يُقال بحسب ديدرو أن هناك نوعان من الألوان: الصديقة بعضها لبعض والعدوة فيما بينها. أي تلك التي تنتظم فيما بينها إمّا بصعوبة أو بيسر. لهذا يشكّل قوس قزح في فن الرسم الصباغي ما يشكله الباص (الجهير الأساسي) (La basse fondamentale) في الموسيقى، ويشكّ ديدرو على أن هناك من الرسامين مَن يفهم هذا جيداً. لكنه يتخوف من وجود ثلة من الرسامين الجبناء الذين ينطلقون من هذا ليضعوا حدوداً فقيرة للفن، ويحولونه إلى تقنية صغيرة سهلة ومحدودة. ما يسمى ببروتوكول (Protocole) (أي مجمل قواعد ومناهج تحدّد كيفية العمل) بحيث حينما نرى لون شيء ما نستطيع أن نتنبأ بلون الشيء المجاور له. Cf. « Mes petites idées sur la couleur », in *Essais sur la peinture*, F. Buisson, Paris, p. 23. ويبدو أنّ هذه البساطة، إذا ما تذكّرنا أهميتها في الفن التجريدي خصوصاً، هي ما يمدحها ليوتار هنا ضداً على تصوّر ديدرو ذاته.



للامحدود (لفظة أخرى لما لا يمكن عرضه) على أنّ هذا التجريد نفسه مثل تصور للامحدود، **تصوره السلبي** (Présentation négative). ويستشهد بـ «لن ترسم صورة منحوتة Tu ne feras point d'image taillée, etc (Exode 2, 4)» على أنه المقطع الأكثر سمواً (Sublime) في التوراة[1]، أي أنه يمنع عرضاً [تصويراً] للمطلق. لا وجود لشيء أكثر لنُضيفه إلى هذه الملاحظات من أجل الشروع في استثيقا فن الرسم الصباغي السامي: كفن رسم صباغي فإنه «سيعرض» (Présenter) فعلاً شيئاً ما، لكن بشكل سلبي، وهكذا سيتجنب **التصويرية** (La figuration) أو التمثيل (Représentation)، سيكون «أبيض» كمربع ماليفتش[2] (Malevich). لن يجعلك ترى إلّا حينما

(1) «ربما لا وجود لأيّ مقطع أكثر سمواً في العهد القديم من الوصية التي تقول: لن تقوم بأية صورة منحوتة، ولا أي تمثيل [تصوير] للأشياء التي في أعلى السموات، أو التي على الأرض أو التي أسفلها... إلخ. فقط هذه الوصية هي التي يمكنها أن تفسر الحمية التي للشعب اليهودي إبان الفترة المزهرة التي أحسّها عن دينه حينما يقارن نفسه بشعوب أخرى، أو مقارنة بالخيلاء (Orgueil) الذي يلهم الدين المحمدي». Cf. *Critique de la faculté de juger*, tr. A. Renaut, op. cit., p. 258. انظر أيضاً تعليق ليوتار على النص نفسه في: *L'entousiasme*, op. cit., p. 59 وأيضاً *Leçons sur l'analytique du sublime*, op. cit.

(2) كازمير ماليفتش (Kasimir Malevich) (1878-1935) كاتب ورسام روسي. درس بمدرسة الفنون بكييف ثم في الأكاديمية الخاصة بموسكو. مرّت تجربته الفنية من مرحلة الانطباعية ثم نيو-بدائية (Néoprimitiviste) بتأثير من الفوفيين (Fauves) الفرنسيين. لتستوعب أعماله فيما بعد النظريات التكعيبية والاستشرافية (Futurisme) الإيطالية قبل أن ينتقل إلى =



يمنعك من الرؤية، لن يُشعرك باللذة إلّا حينما يجعلك تحسّ الألم. نتعرف[27] في هذه التعليمات أكسيومات الطلائعيات التصويرية (Picturales)، في المستوى الذي تنقطع فيه [هذه الطلائعيات] للتلميح إلى ما لا يمكن عرضه، من خلال عروض مرئية (Présentation) تستحق أنظمة الأسباب التي باسمها أو معها أمكن لهذه المهمة أن تدعم نفسها أو تبرّر ذاتها، اهتماماً أكبر، لكن لا يمكنها أن تتشكل إلّا انطلاقاً من الميل للسامي، من أجل شرعنته، يعني من أجل حجبه. تبقى هذه الأكسيومات غير قابلة للتفسير بدون مقايسة الواقع في علاقة مع المفهوم المتضمن في الفلسفة الكانطية عن السامي.

لا أنوي أن أحلّل هنا بشكل مفصل الشكل الذي به أهانت

= «الإحساس الخالص» أحادي الألوان. وقد لعب فنه تأثيراً ملحوظاً، رغم وصفه بميوله الصوفي، على نخبة كبيرة من الطلائعيين الأوروبيين في سنوات العشرينيات من القرن الماضي. والعمل الذي يستحضره ليوتار هنا (Carré noir sur fond blanc, 1913) يشكّل فرصة لماليفتش، بعد الثورة البلشفية وكل التغييرات التي حدثت بعد انهيار النظام القيصري (Tsariste)، للتخلص من فنّ الرسم الصباغي الذي يحيل (إلى واقع، موضوع ما) الذي يحمل دلالة أو يصور ويمثل (Représente). لذلك نجد أنّ هذا العمل لا يحمل معنى ولا ينقل رسالة. إنه عمل موجود فقط (Il est tout simplement). وبهذا يكون ماليفتش قد أسس نوعاً جديداً من فن الرسم الصباغي، خالٍ من كلّ معنى، تجريدي خارج كل دلالة. ويكون بذلك قد دشن ما سيسمى بالاستعلائية (Suprématisme) لنقد كل إمكانية للإحالة أو محاكاة واقع أو طبيعة ما. Cf. *Encyclopédie de l'art*, op. cit.



الطلائعيات، إنْ جاز التعبير وجعلت الواقع غير مؤهل من خلال فحص الوسائل التي يحدث بها الاعتقاد بوجوده والتي هي الوسائل التصويرية. اللون الخاص[1] (Ton local)، الرسم (Dessin)، الخلط بين الألوان، المنظور الخطي[2] (Linéaire)، طبيعة السند والأداة، «الأسلوب»[3] (Facture)، معرض لوحات مصغر (Accrochage)، المتحف: لم يتوقف الطلائعيون عن طرد حيل (Les artifices) العرض (Présentation) التي تسمح بتسخير الفكر للنظرة وتحويله عن ما لا يمكن عرضها (Imprésentables)، لو فهم هابرماس، مثل ماركوز، أن عمل تخليص الواقع (Déréaliser) هذا كمظهر من «نزع السمو» (Désublimation) (القمعي) الذي يميز الطليعة، فذلك لأنه يخلط

---

(1) نسمي لون خاص درجة شدة نورانية (Luminosité) منطقة لون في علاقة بمناطق لألوان أخرى متاخمة. *Encyclopédie de l'art*, op. cit., p. 1248
وأيضاً **المعجم الموحد لمصطلحات الفنون التشكيلية**، الاسيسكو، الدار البيضاء، 1999.

(2) يعني المنظور الخطي رسم المسطحات والمجسمات المنشأة من خطوط مستقيمة متوازية، وهو يتعارض مع المنظور الفراغي «أي تقنية منظورية مؤسسة على خط الأفق». لذلك يبقى المنظور الأكثر هيمنة في المجال الفني لأنه يماثل التصوير الفوتوغرافي ويحاكي ما تراه العين.
Cf. *Encyclopédie de l'art*, op. cit وأيضاً **المعجم الموحد** . ن.م.

(3) الشكل الذي به أنجزت لوحة ما، من زاوية تقنية محددة، ويحدد الأسلوب (Facture) بسمك العجينة (Pate) وتوزيع الطلس (Empatement) ومسار اللمسة. الشيء الذي يميّز كلّ فنان عن آخر
Cf. *Dictionnaire de la peinture*, Larousse, Ibid.



السامي الكانطي مع التسامي الفرويدي وأن الاستتيقا تبقى بالنسبة إليه استتيقا الجميل.

[27] مابعد الحداثي

ما هو مابعدِ الحداثي إذن؟ ما هي المكانة التي يحتلها أو التي لا يحتلها في العمل المدوخ للأسئلة الملقاة على قواعد الصورة والقصة؟ إنه يشكِّل بالتأكيد جزءاً من الحديث. كل ما تمّ تلقيه، ليكن من الأمس (أحياناً، أحياناً Modo، Modo، كتب[1] Pétrone) يجب أن يكون محط شك. أي فضاء ذاك الذي هاجمه سيزان[2]؟ إنه فضاء الانطباعيين. أي موضوع

---

(1) شاعر وكاتب روماني (14-66م) ينسب إليه أول رواية في تاريخ الأدب: *Satyricon* يحكي مغامرات في روما بالقرن الأول لشابين مثليين: Encolpe وAscylte عشيقاً للأول يَسمى Giton يهيمون من مكان لآخر إلى غاية اليونان بعد أن أضعف الإله Priaque أنكولب (Encolpe). وهو نص شذري بارودي وهجائي يتجاور فيه تحليل سيكولوجي للشخصيات والملاحظة الواقعية والفضاء والزمن ونمط الحكي مثلما يؤكد Erich Auerbach في كتابه *Mimésis, la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Gallimard, Paris, 1968 (1946)، أنّ عمل *Satyricon* يشكّل البراديغم الأقصى للواقعية في العصر القديم (L'antiquité).

(2) فنان فرنسي (1839-1906) صديق للروائي زولا عبَّر عن معارضة عنيفة للثقافة الفنية الرسمية وبنياتها وقد تعرضت أعماله للرفض العديد من المرات في بداياته وقد تأثر بالانطباعية عن طريق Pissarro إضافة إلى تأثير Courbet وManet وDelacroix ومنذ صالون المستقلين (Salon des indépendants) سيبدأ اهتمام أكبر بأعماله. كما يُعد رائداً للتكعيبية قبل بيكاسو وبراك. وقد كان محطّ اهتمام فلاسفة كثيرين من بينهم Derrida =



= في *La vérité en peinture* (1978) وقبله Merleau-Ponty في *L'œil et l'esprit* (1964) وليوتار نفسه، منذ أطروحته *Discours, Figure* (1971)، كما خصص نصاً شهيراً بعنوان «فرويد حسب سيزان» «Freud selon Cézanne», in *Des dispositifs pulsionnels, Galilée, Paris, 1994* حيث دافع عن عدم إمكانية وجود لخطاب يصف ويفهم ما لا يقبل العرض (L'imprésentable) حتى لو كان التحليل النفسي. بحيث لم يعد اليوم من الممكن تطبيق التحليل النفسي على فن الرسم لأن هناك «ثورة تصويرية» غيّرت ليس فقط من «الموضوع، المادة، المشكل». لكن حتى الفضاء التصويري المؤسس من طرف الكواتروشينتو (Quattrocento) قد أفلس، ومعه وظيفة فن الرسم التي كانت في عمق التصور الفردي، وبقيت كذلك، ألا وهي «وظيفة التمثيل» (Représentation) والتي تعمل على نقل العالم الخارجي إلى اللوحة. فلا يمكن معرفة العمل النقدي الذي قد بدأه سيزان وأتممه كلّ من Delaunay وKlee، والتكعيبيين مع Malevich وKandinsky، بوصفه «إنتاجاً لوهم استيهامي (Illusion fantasmatique) عميق على شاشة تُعتبر واجهة زجاجية، بل إن الهدف كان العكس، أي إظهار الخصائص التشكيلية (خطوط، نقط، أسطح، قوى، ألوان) بحيث إن تصويرها لا يعمل سوى على محوها»، لكن الغريب هو أن هذا «الانقلاب في الوظيفة التصويرية كان رفيقاً للانقلاب في وظيفة الوعي من خلال التحليل النفسي الفرويدي». «في هذا العوز يظهر كلّ النقد للتصوير كهدف للوحة» مثلما عند فرويد «لا يمكن جمع وتوحيد الظواهر النفسية من خلال الوعي». لذلك نكتشف في لوحات سيزان: 1869-1871 La pendule noire، 1879-1882 Nature morte au compotier، تشويهات (للصور) بأثر تشكيلي أساساً، هذا التشويه يتجسد في «الانحناءة» والفضاء المحدب، «معالجة الطبيعة من خلال الشكل الأسطواني، الكروي، المخروطي. هناك إذن ما يسميه ليوتار نقلاً عن ميرلوبونتي بمبدأ «اللاتصوير أو اللاتمثيل» (Déreprésentation) الذي يؤثر في مقاربة الموضوع عند سيزان. لقد كان ميرلوبونتي على حقّ حينما جعل من هذا المبدأ نواة العمل ككلّ، لكن تحليله يبقى خاضعاً لفلسفة الإدراك التي دفعته إلى أن يرى في =



هاجمه بيكاسو وبراك[1] (Braque)؟ إنه موضوع سيزان ومع أي افتراض قطع ديشان بعد 1912؟ إنه افتراض ضرورة رسم لوحة، ولو كانت تكعيبية. وبورن (Buren)[2] يسائل [بدوره] هذا

= الفوضى السيزانية إعادة اكتشاف النظام الحقيقي للمحسوس ورفعاً للحجاب الحسي الذي رمته العقلانية الديكارتية والكاليلية سابقاً في عالم التجربة» .Ibid, pp. 75 sqq.

(1) إذا كان بابلو بيكاسو (1881-1973) أشهر رسامي ونحاتي القرن العشرين فذلك بسبب الانقلابات التي أحدثها في الفن. وقد تعرف بعد استقراره بفرنسا على Apollinaire وMatisse وقد أثار اهتمامه مشاكل الشكل التركيبي (Synthétique)، والمستويات والأحجام، أي الانشغالات نفسها التي أجاب عنها Gauguin وCézanne كلّ بطريقته. لهذا وانطلاقاً من تفكير في عمل سيزان وبعد لقائه مع Georges Braque غدت سنة 1907 السنة الرسمية لميلاد التكعيبية مع العمل الشهير Les demoiselles d'Avignon. أما براك (1882-1963) فقد بدأ برسم مناظر انطباعية بألوان غامقة قبل أن يتجه صوب الفوفية (Fauvisme)، لكن اللقاء الحاسم مع بيكاسو ودراسة سيزان مكّناه من أن يكون بدوره رائداً للتكعيبية ويشهد له أنه أدخل إلى فن الرسم الصباغي عناصر جديدة مثل الحروف، المسامير (Nature morte avec le jour) 1929. ودوماً هناك مشكل ماذا نصور وكيف وبماذا هو ما يشغل كلا الفنانين. Cf. *Encyclopédie de l'art*, op. cit.

(2) دانييل بورن (Daniel Buren) (1939) فنان فرنسي معاصر همه هو البحث عن الدرجة صفر في فن الرسم الصباغي، الحالة الأولى للمشاهدة المتخلصة من الصورة. فكان عمله عنوان التمرّد على فضاء العرض (المتحف أو الرواق) وكشف عيوبه وتناقضاته في المجتمع الرأسمالي الذي يجعل من العمل الفني بضاعة تبادل. لهذا اتخذ عمله الشهير Colonnes فضاء Le palais royal بباريس كفضاء للعرض سنة 1986. ومؤخراً وضع تنصيبات بالدار البيضاء (أبريل 2015) تحت عنوان D'une arche aux autres كانت حديقة كاتدرائية Sacré coeur مقراً لها.



الافتراض الآخر الذي يعتقد أنه خرج سليماً من عمل ديشان: مكان عرض العمل الفني. وفي هذا تسارع مدهش، حيث تتلاحق الأجيال مسرعة. إن عملاً ما لا يمكنه أن يصبح حديثاً إلّا إذا كان أولاً مابعد حداثياً. هكذا لن تكون النزعة مابعد الحداثية هي النزعة الحداثية في نهايتها، لكن في حالة ولادة دائمة.

لكن أريد ألّا أتمسك بهذه الدلالة الميكانيكية للكلمة. فإذا كان صحيحاً أن الحداثة تقع في انسحاب الواقع وبحسب العلاقة السامية لما يمكن عرضه مع ما يمكن إدراكه، يمكننا في داخل هذه العلاقة التمييز بين مقامين (Modes)، إن أمكنَنا استعارة لغة الموسيقي. يمكن التركيز على ضعف ملكة العرض (Présentation)، على نوستالجيا[29] الحضور (Présence) التي تحسّها الذات الإنسانية، على الإرادة المعتمة والفارغة التي تحرك هذه الذات رغماً عنها، بل يمكن التركيز، بالأحرى، على قدرة ملكة الإدراك، على لاإنسانيتها (Inhumanité)، إن جاز التعبير (وهي الصفة التي يطلبها أبولينير[1] (Apollinaire) من الفنانين الحداثيين)، لأنه ليس من مهمة الفهم أن تتوافق

(1) لقد كتب أبولينير في *Les peintres cubistes*, 1913, p. 11 القولة التي يستشهد بها ليوتار هنا وهي «الفنانين أناس (Des hommes) يريدون أن يصبحوا لاإنسانيين (Inhumains). إنهم يبحثون بألم عن آثار اللاإنسانية، آثار لا يمكن أن نجدها في أيّ مكان من الطبيعة». وهي لاإنسانية تأتي بدون شك من رغبة الفنان في أن يتخلّص من الطبيعة ويتحرّر من الموضوع، أي من الواقع ومن سمك الإنساني.



الحساسية أو الخيال الإنسانيين أو لا مع ما يدركه [حسياً]، وأن يتم التأكيد أيضاً على تكاثر الوجود والابتهاج الذي ينتج عن إبداع قواعد لعب جديدة، تصويرية، أو فنية، أو أي شيء آخر. ستفهم ما أقصده بالتوزيع الكاريكاتوري لبعض الأسماء على رقعة التاريخ الطليعي: من جهة الكآبة (Mélancolie): التعبيريين الألمان، ومن جهة أخرى الإبداع (Novatio): براك وبيكاسو، من الجهة الأولى، ماليفيتش (Malevich) ومن الجهة الثانية Lissitzky[1]، من الأول Chirico[2]، ومن الثاني Duchamp. إنّ التباين الذي يميز هذين النمطين يمكنه أن يكون طفيفاً، بحيث يتعايشان في كثير من الأحيان في داخل العمل نفسه، بل يتعذر

---

(1) إن Lazar Lissitzky (1890-1941) رسام ورسام صباغي ومعماري روسي التقى في سنة 1919 بماليفتش وانخرط في الاستعلائية (Supermatisme). وتتميز الملصقات التي ينجزها ببساطة واقعية وأثرت على جيل بأكمله من الفنانين الأوروبيين. وأسّس ما بين عام 1926 إلى 1928 بهانوفر (Hanovre) مكتب التجريديين قبل أن تهدمه النازية لكونه من «الفن المنحط» (L'art dégénéré) من أشهر أعماله: Proun 1D, 1919, Cf. *Encyclopédie de l'art*, op. cit.

(2) Giorgio de Chirico (1888-1978) رسام وكاتب ونحات إيطالي ينتمي إلى ما سمّي بفن الرسم الميتافيزيقي (أو السوريالي قبل أن تنفى عنه هذه الصفة سنة 1925) بتأثير من عدة روافد: عناصر من الثقافة الشمالية الفوق-تصويرية (Extra-picturale) (نيتشه، شوبنهاور. . .) وثقافة تصويرية كلاسيكية ورؤيوية (Visionnaire, Poussain, Lorrain...) ونتجَ عنها فن رسم صباغي بجو مفعم بالسحر واللغز كما في عمله *L'énigme de l'oracle*, 1910.



تقريباً تمييزهما. ومع ذلك يعبّران عن خلاف الذي يلعب منذ مدة طويلة وسيلعب بمصير الفكر، بين الحسرة والمحاولة (Essai).

إنّ عمل بروست وجويس يلمحان كلّ واحد منهما إلى شيء ما، الذي لا يستسلم أمام إمكانية العرض. وهذا التلميح، الذي نبهني إليه مؤخراً Paolo Fabbri[1]، هو ربما أداة تعبيرية ضرورية للأعمال الفنية التي تصدر عن استثيقا السامي. عند بروست، ما يُتحاشى من أجل دفع ثمن هذا التلميح، هو هوية الوعي وهو فريسة للمفرط من الزمن. لكن عند جويس[2] تكون هوية الكتابة

---

(1) لقد غدا اليوم بالنسبة إلى Paolo Fabbri الاهتمام منصباً لدى اللسانيين وغيرهم من المهتمين بمسألة التواصل (التداوليون، السميولوجيون. . .) على ظلال الخطابات (الافتراضات (Présuppositions)، التلميحات (Allusions)، السخرية (L'ironie). . . إلخ) أي على أشكالها غير المباشرة وعلى قدراتها التفاعلية والتضليلية (Manipulation) والتأثيرية عوض الاقتصار على أبعادها المعرفية والإعلانية Cf. *Le genre humain* (*La trahison*), Seuil, Paris, 16-17, Février 1988, pp. 325-341.

(2) تظل رواية *Ulysse* بحسب ليوتار أحد «أعظم الأعمال المخصصة للكسل وتهديد الأنا» لهذا هي سرد للأنامنيز (Anamnèse)، على حضور ما لا يحضر، أي إنّ الكتابة عند جويس اهتمام «بعدم نسيان هذا الماضي الذي يكون قد وعد بالحاضر». «محاولة لنبش هذا الماضي العتيق» وعدم إمكانية العودة إليه، ولا يكفي خلخلة اللغة للتعبير عنه، «أن نقلق اللسان». فما يحبه ليوتار عند جويس هو: الاهتمام الملفت باليومي الأكثر قرباً، والذي يفحص بمكبّرة، وحدانية الشخوص، صعوبة تحديد مكان الأصوات. . . قطع الإيقاع السردي، اللامبالاة بالتسلسل واستخدام عام للباراتاكس (La parataxe)، تعددية أجناس الخطاب والرنات، فلا شيء من هذا ينتمي إلى الإرث الملحمي. . . السبب هو =



فريسة للمفرط[30] من الكتاب أو من الأدب. بروست يحتج ما لا يقبل العرض بواسطة لسان سليم في مبناه ومعجمه وكتابته، التي من خلال العديد من عواملها، تنتمي مرة أخرى إلى جنس السرد الروائي. إن المؤسسة الأدبية، كما ورثها بروست عن بالزاك (Balzac) وفلوبير (Flaubert)، بالتأكيد قد هدمت، حيث لم يعُد البطل شخصية، لكن وعياً داخلياً بالزمن: حيث تعاقب الفصل [بين صوتين] La diérèse، قوض من طرف فلوبير، غدا محطّ مساءلة من طرف الصوت السردي الذي تمّ اختياره. رغم ذلك فوحدة الكتاب، أوديسا هذا الوعي، مهما صُدَّت من فصل لآخر، لم تُقلق: حيث تكفي وحدة الكتابة مع ذاتها من خلال متاهة السرد اللانهائي للتعبير المجازي (Connoter) عن معنى هذه الوحدة، التي قد كان من الممكن مقارنتها مع وحدة

= «التفتت الحديث (Décomposition) للغات الأدبية... لأن هذا العمل من الكتابة ينخرط في استثيقا أو لا-استثيقا (An-esthétique)». في اللحظة التي كتب فيها جويس *Ulysse*، يعرف الكتاب والفنانون، طبعاً بشكل مختلف جداً، أنّ رهان الكتابة، بمعناه العام، هو كما كان بدون شك دوماً حاضر، لكن الآن وبشكل صريح، ليس هو التجميل، لكن أن يقدم شهادة على القدرة على الاحساس بشيء ما Possibilité à ressentir quelque-chose هذا الصوت الذي، في الإنسان يتجاوز الإنسان، الطبيعة وتماثلها الكلاسيكي. كمثل استثيقا بودلير وفلوبير اللذان كان يؤمنان بذلك سلفاً. لكن ليس إلى درجة موثيف المدينة، المهيمن جداً في *Ulysse*، والذي لا ينتمي إلى هذا الرهان. لأنه لا يكفي معالجته كمؤرخ أو سوسيولوجي. Cf. « Retour: Joyce » , in *Lectures d'enfance*, Galilée, Paris, 1991, pp. 19 sqq.



«فينومينولوجيا الروح». لقد عمل جويس على التنبؤ بما لا يقبل العرض في كتابته نفسها، في الدال. فتشكيلة العوامل السردية، بل وحتى الأسلوبية المعروفة تستخدم بدون الانشغال بالحفاظ على وحدة الجميع، [بل ويتم] تجريب عوامل جديدة. فلم يبقَ النحو ومعجم اللسان الأدبي يقبلان وكأنهما معطيات، بل يظهران بالأحرى كنزعات أكاديمية (Académismes)، طقوس خارجة من ورع (Piété) (كما يقول نيتشه) تمنع ما لا يقبل العرض من أن يبرر ذاته.

ها هو الخلاف[1] إذن: الاستثيقا الحديثة هي استثيقا السامي، لكنها حنينية، إنها تسمح بأن تبرِّر ما لا يقبل العرض فقط كمعطى غائب، لكن الشكل يستمر في منح القارىء أو المشاهد، بسبب جموده [31] الذي يمكن التعرّف عليه، مادة

---

(1) يعرّف ليوتار الخلاف بكونه «حالة بين طرفين -على الأقل- لا يمكن الحسم فيه بشكل عادل، نظراً إلى غياب قاعدة قابلة للتطبيق على كلا الحجاجين -اللذين يستخدمهما كل طرف من أطراف الصراع- أن يكون أحدهما مشروعاً لا يفترض أن الآخر ليس كذلك، بل حينما نطبق القاعدة نفسها من الحكم على الأول والآخر من أجل الحسم (Trancher) في خلافهما، كما لو أنه [مجرد] نزاع [قانوني]، نمارس جوراً (Tort) على أحدهما -على الأقل- أو كلاهما إذا لم يكونا يقبلان القاعدة نفسها المستخدمة في الحكم». *Le différend*, Minuit, 1983, p. 9. لهذا، وتطبيقاً لهذه الخطاطة، يكون ليوتار قد وصل هنا إلى الإحراج الأساسي الذي يعيشه الفن في لحظته مابعد الحداثية، حيث تختلط اللذة بالألم في الإحساس السامي الذي يميز الفن مابعد الحداثي.



سلوى ولذة. في حين أنّ هذه الأحاسيس لا تشكّل الإحساس السامي الحقيقي، الذي هو تركيب متماهٍ بين اللذة والألم: اللذة التي بسببها يتجاوز كلّ عرض، الألم حيث الخيال أو الحساسية لا يكونان في مستوى المفهوم.

قد يكون مابعد الحداثي في الحديث هو ما يسمح بأن يبرّر ما لا يقبل العرض في العرض ذاته، ما يتمنع عن السلوى في الأشكال الجيدة، عن توافق بصدد ذوق قد يسمح بالإحساس بشكل مشترك بحنين المستحيل، ما ينقب عن تصورات جديدة، ليس من أجل الاستمتاع بها، لكن من أجل الإحساس بشكل جيد على أنه يوجد ما لا يقبل العرض. إن فناناً، كاتباً مابعد حداثياً يكون في وضعية فيلسوف: النص الذي يكتبه، العمل الذي ينجزه ليسا من حيث المبدأ محكومين من طرف قواعد مشكلة سلفاً، ولا يمكن الحكم عليها بواسطة الحكم المحدد، من خلال تطبيق مقولات معروفة على هذا النص، وعلى هذا العمل. لأن هذه القواعد والمقولات هي ما يبحث عنها العمل الفني أو النص نفسه. فالفنان والكاتب إذن يعملان بدون قواعد، ويعملان من أجل إنشاء قواعد لما قد تمّ. من هنا يكون للنص وللعمل خصائص الحدث، من هنا أيضاً تأتي [هذه الخصائص] متأخرة لكاتبها، أو، والأمر سيان، يبدأ تفعيلها دوماً بشكل مبكر. قد نفهم مابعد الحداثي بحسب مفارقة المستقبل (Futur) المسبق (Antérieur) (موضة (Modo)).



يظهر أن المحاولة (Les essais) Montaigne[1] مابعد حداثي، وأن الشذرة[2] L'Athenaeum حداثية.

---

(1) يتميز هذا الكتاب، المؤلف من نصوص مختلفة المواضيع، أشهر نصوص عصر النهضة الذي كتبه Montaigne ما بين عامي 1571 و1595. لأنه لم يكتبه بطريقة معينة ومنتظمة، بل حتى عنوانه يدلّ على ذلك: *Les essais* التي تعني مقالات (كما تدل كلمة Essai أيضاً على المحاولة). لذلك نجد الكتاب مؤسس على عملية ذهاب وإياب، لمسات ومراجعات هنا هناك، غياب هدف محدّد وخطة محددة، كما عبر عن ذلك في المقدمة، ومن ثم يستحيل تصنيفه وعنونته. ويتميز أسلوبه بحسب الدارسين بالعفوية والحيوية والمباشرة والاندفاعية (Primesautier) وأيضاً بالإبداعية البلاغية الاستعارية (Style imagé) كأسلوب الشاعر.
Cf. Ch.-M. Des Granges, *Précis de littérature française*, Hatier, Paris, 1992.

(2) مجلة لشليغل (Friedrich Schlegel) (1772-1829) الذي أسس مع شليخرماخر (Friedrich Schleiermacher) ما سمّي «بحلقة إيينا» منبع المذهب الرومانسي الألماني وفيها تحددت معالم النظرية الرومانسية الألمانية الأولى. وقد ميّز الرومانسيون الأوائل بين الشذرة المبتغاة (Fragment de droit) والشذرة الحادثة (De fait) التي تميّز أعمال القدماء الذين تحوّلت أعمالهم إلى شذرات بسبب تأثير الزمن وضياع أعمالهم الكاملة أما أعمال المحدثين (Les modernes) فقد كانت شذرية في ميلادها. وتتميز نصوص L'Athenaeum بكثافتها واختزاليتها حيث جعلت من الشذرة الشكل الأكثر تعبيراً عن الرومانسية لأنها «تماثل عمل فني صغير، لأنه عليها أن تنفصل عن العالم المحيط، وتصبح منغلقة على نفسها مثل قنفذ (Hérisson)» وتسمح من خلال شكلها اللانهائي بتأمل لا محدود. بمعنى أنّ النص ملقى على ما يفوقه (L'au-delà) عوض أن يتّحد فقط مع ذاته، لأنه يواجه تاريخية وتأملاً، يعني نصوصاً وسياقاً وقراءً.
Cf. Denis Thouard, « La question de la «forme de la philosophie» dans le romantisme allemand », in *La philosophie et ses textes*, N° 1, 2001.



[32] ليكن واضحاً، في الأخير، أنه ليس من مهمتنا **منح الواقع**، لكن إبداع تلميحات عمّا يقبل الإدراك والذي لا يمكن تصوره. ولا ينبغي أن ننتظر من هذه المهمة أية مصالحة بين «ألعاب اللغة»، التي تحت اسم ملكات، يعلم كانط أنّ هناك هوة تفصل بينها وأنه فقط الوهم الترسندنتالي (وهم هيغل) يمكن أن يمنح الأمل بالجمع بينها (Les totaliser) في وحدة واقعية. لكنه يعلم أيضاً أنّ هذا الوهم يأتي لمصلحة الرعب (La terreur). لقد منحنا القرنان التاسع عشر والعشرين ثمالة من الرعب. لقد دفعنا كفاية ثمن نوستالجيا الكلّ والواحد، التوفيق بين المفهوم والمحسوس، التجربة الشفافة والتي يمكن التعبير عنها (Communicable). تحت الطلب العام بالاسترخاء والسكينة، نسمع تمتمة الرغبة في إعادة بدء الرعب، استيهام خنق الواقع. الجواب هو: لتكن حرباً على الجميع، لنشهد على ما لا يقبل العرض، لنُفَعِّل الخلافات، لننقد شرف الاسم[1].

(1) يقصد ليوتار انتقاد التعددية والاختلاف بين الأعمال وأهمية حالات التفرد التي تتمتع بها. لذلك نجد أن تعبير «اسم العلم (Le nom propre)» الذي أخذه من المناطقة وفلاسفة اللغة يعني لديه الحالة الخاصة لكل مبدع ولكل عمل ومشروع (خصوصاً في كتابه **الخلاف**) خارج هيمنة المشاريع ذات الطابع الكوني التي تسيطر وتوجّه كلّ فعل فكري أو فني أو سياسي التي يبقى نموذجها الأمثل هو الجدل الهيغلي.




مكتبة
الفكر الجديد

إعادة كتابة الحداثة[1]

اقترح عليّ Kathy Woodward، وCarol Teneson في مركز القرن العشرين للدراسات بميلفوكي[2] (Milwaukee) هذا العنوان، إعادة كتابة الحداثة. أشكرهما على ذلك. ويظهر لي أنه أفضل من العناوين المعتادة مثل «مابعد الحداثة»، و«النزعة مابعد الحداثية»، و«مابعد حداثي». التي تحتها نضع هذا الجنس من التفكير. الفائدة في هذا تعود إلى إزاحتين، استبدال أداة تصدير (Préfixe) «مابعد» (Post) «بإعادة» (Re) من الناحية المعجمية.

---

(1) نص مترجم ومعدل عن النص الاصلي الذي هو محاضرة ألقيَت في جامعة Wisconsin، بـ Milwaukee وMadison، في أبريل 1986.
الأرقام بين المعقوفات تُحيل إلى أرقام الصفحات من كتاب:
L'inhumain, Galilée, Paris, 1988.

(2) عُرف أولاً هذا المركز بمركز القرن العشرين قبل إعادة تسميته بمركز القرن الواحد والعشرين للدراسات. وقد تأسّس سنة 1968 وهو متعدد الاختصاصات ويقدّم أبحاثاً في مجال العلوم الإنسانية والفن والآداب والعلوم الاجتماعية وهو من أقدم المراكز الأميركية وأحد المعاهد الرائدة في الاهتمام بالثقافة الحديثة والمعاصرة. ويُعد ليوتار من بين العديد من الأساتذة المحاضرين بالمركز مثل Umberto Eco، John Cage، Margaret Mead.



ثم التركيب بين أداة التصدير الأخيرة والمصدر «كتابة» عوض المصدر «حداثة».

تدل هذه الإزاحة على توجهين أساسيين. إنها تُظهر أولاً كم هو عبثي كلّ تحقيب للزمن الثقافي بمفردات «مابعد» و«ماقبل»، سابق ولاحق، لسبب كونه يترك وضعية «الآن» دون مساءلة، الحاضر الذي انطلاقاً منه، نفترض أننا نملك القدرة على أخذ منظور مشروع عن تعاقب كرونولوجي. بالنسبة إلى الفيلسوف المسن «القاري» الذي أمثله، هذا التأثير لا يمكنه أن يمرّ دون أن يذكِّرنا بالتحليل الذي قدّمه أرسطو حول الزمن في الكتاب الرابع من الفيزياء. يقول أرسطو فيما معناه أنه «من المستحيل تحديد الفرق الموجود بين ما كان (السابق (Protéron)) وما سيأتي (اللاحق (Hystéron)) بدون وضع تدفق الأحداث في علاقة مع «آنٍ»»، لكن [34] ليس من السهل، وبسرعة التحكم في«آن»، لأنه - وهو يجر معه، من خلال ما نسميه تدفق الوعي: مجرى الحياة، الأشياء، الأحداث، لو شئنا القول - لا يتوقف عن التبدّد. بشكل يُعد معه من «المبكر» أو من «المتأخر»، في الوقت ذاته، القبض على شيء مثل «آن» بصفة محددة. «التأخر المفرط» يشير إلى أنّ هناك إفراط في «الذهاب»، الزوال، «المبكر جداً» علامة على إفراط في الآتي. إفراط في ماذا؟ في هدف التحديد - في مشروع الالتقاط والتعرف على «كائن» هو هذا «الهُنا والآن» - [أي] الشيء نفسه.

حينما نطبق هذه الحجة على الحداثة، ينتج عن ذلك أنه لا



الحداثة ولا المسماة مابعد الحداثة يمكن تحديدها وتعريفها ككيانات تاريخية مرسومة بدقة، وأن الثانية تأتي دوماً بعد الأولى. يلزم القول على العكس أن مابعد الحداثي متضمن سلفاً في الحداثي بحيث إن الحداثة، الزمنية الحديثة، تحتوي في ذاتها إفراطاً في الاندفاع لتجاوز حالتها إلى حالة أخرى. وليس هذا التجاوز فقط ولكن انحلالها فيها [أي في الحالة الجديدة] في نوع من الاستقرار الأخير، مثل ذاك الذي يصبو إليه المشروع اليوتوبي، ولكن أيضاً المشروع السياسي البسيط المتضمن في مرويات التحرّر الكبرى. إن الحداثة تحمل في تكوينها وفي أحشائها وبدون توقف مابعد حداثتها.

ما يتعارض مع الحداثة، عوض مابعد الحداثي، قد يكون هو العصر الكلاسيكي[1]. يتضمن هذا الأخير فعلاً حالة من

---

(1) يعني الفترة المحدّدة ما بين عامي 1453 و1789، أي ما بين عصر النهضة والثورة الفرنسية. وهي عصور عرفت ازدهاراً في شتى المجالات ووضعها لأسس الفن والعلم والفلسفة (المسرح: راسين وموليير - الفلسفة والعلوم: ديكارت - باسكال - الأخلاق: لابريير (La Bruyère) - لافونتين. . .) وهي نفسها الفترة التي اهتم بها كثيراً فوكو في تأريخه للجنون. M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Gallimard, Paris, 1972. ولم يسمَّ العصر بهذا الاسم إلّا لأنه كما يقول دريدا: «أساسي وأزلي»، Cf. « Cogito et histoire de la folie », in *L'écriture et la différence*, Seuil, Paris, 1967, p. 96، أساسي لأنه وضع الأسس للثقافة والمجتمع في البساطة والاعتدال والتلاؤم والجمال. رافضاً الخطأ والوهم (الأسطورة والحمق مثلاً) راسماً بذلك قواعد التفكير والفعل التي ستظل مهيمنة.



الزمن، بمعنى: وضعية للزمنية، حيث «المقبل» و«الرائح»، المستقبل والماضي عولجا كما لو أنهما معاً، يحتويان على شمولية الحياة في الوحدة نفسها من المعنى. وهو الشكل نفسه مثلاً، الذي نَظَّمَت على أساسه الأسطورة ووزَّعت الزمن: بوضع إيقاع تتناغم فيه بداية ونهاية التاريخ الذي تسرده.

من هذه الزاوية ذاتها، نلاحظ أنّ تحقيب الزمن يعود إلى هوس مميّز للحداثة. التحقيب هو شكل من وضع الأحداث في إطار تعاقب، بحيث يحكم هذا التعاقب مبدأ الثورة. بالشكل نفسه الذي تحتوي الحداثة فيه على وعد بتجاوزها، فإنها ملزمة بأن تطبع وتؤرخ لنهاية حقبة وبداية أخرى. بما أننا ندشن عصراً جديداً يعدّ بأنه جديد كليةً، فمن اللازم أن نضبط[35] الساعة الحائطية على التوقيت الجديد، إعادتها إلى الصفر. في المسيحية، الديكارتية، أو اليعقوبية[1]، الحركة نفسها تعني السنة الأولى، سنة الوحي والكفارة هنا، أو النهضة والتجديد هناك، أو أيضاً الثورة واستعادة الحريات من جديد.

هذه الأشكال الثلاث من «الإعادة» تعلن مظهراً أساسياً عن

---

(1) Le jacobinisme: تيار فكري وسياسي دافع في الأول عن ملكية برلمانية ثم عن سيادة الشعب إبان الثورة الفرنسية. أخذ تسمية اليعقوبية من دير اليعاقبة في باريس. ولعب أصحابه دوراً مهماً بعد وصول Robespierre إلى السلطة. وقد أصبحت تعني اليعقوبية اليوم منهجاً في التسيير السياسي ينبني على تنظيم بيروقراطي مركزي من طرف جماعة بيروقراطية تمتد سلطتها إلى كلّ مناحي الحياة الاجتماعية والسياسية في كلّ مناطق الدولة الجغرافية. Cf. *Dictionnaire de l'histoire de France*, Larousse, 2005.



سؤال إعادة الكتابة. وهو التوجّه الثاني الذي دلت عليه الإزاحة التي أشرت إليها في البداية. غموض مصطلح «إعادة الكتابة» هو نفسه الذي ينتاب علاقة الحداثة بالزمن. يمكن لإعادة الكتابة أن تقوم على هذه الحركة الذي أشرت إليها آنفاً، التي تُعيد الساعة إلى الصفر، التي تقوم بمبدأ الطاولة الفارغة، الحركة التي تدشن بدفعة واحدة بداية عصر وتحقيب جديدين. يملك هذا الاستعمال «للإعادة» معنى الرجوع إلى نقطة الانطلاق، لبداية نفترض أنها فارغة من كلّ حكم مسبق لأننا نتخيل أن الأحكام المسبقة لا تنجم إلّا عن تخزين وعن تقليد الأحكام التي اعتبرناها سابقاً حقيقية بدون أن نعيد - التفكير فيها. اللعبة التي تجمع بين «المسبق» و«الإعادة» (بمعنى الرجوع) لها رهان محو «المسبق» المتضمن في بعض، على الأقل، من هذه الأحكام القديمة. بهذا يلزم فهم، مثلاً، اسم «ما قبل التاريخ» الذي يصف به ماركس كلّ تاريخ الإنسانية الذي قد يكون قد سبق الثورة الاشتراكية المنتظرة و هي الثورة التي يهيئها حسب ماركس هذا التاريخ نفسه.

يمكننا الآن توضيح دلالة ثانية، مختلفة جداً، لهذه «الإعادة». إنها لا تعني أبداً، في ارتباطها أساساً بالكتابة، عودة إلى البداية، لكن بالأحرى إلى ما يسميه فرويد بالاستيعاب بالمغالبة[1] (Perlaboration)، يعني عملاً يقوم على التفكير فيما

---

(1) Perlaboration ترجمة للكلمة الألمانية Durcharbeitung التي تعني في معناها العام «التوغل والانشغال» وهنا يعود ليوتار إلى نصّ قصير لفرويد يتحدث عن المقاومة التي يُبديها المريض بتأثير من الكبت. وهو صيرورة =



هو مختفٍ عنا، فيما يخص الحدث ومعنى الحدث، في تكوينه، ليس من خلال الحكم المسبق الماضي فقط، ولكن أيضاً من خلال أبعاد المستقبل التي هي المشروع، البرنامج، المستقبليات، بل حتى اقتراح وهدف التحليل النفسي.

في نصّ قصير، بل سأتجرأ لأقول إنه نص، معلمة، والذي يتعلق «بالتقنية» التحليلية، يميز فرويد بين التكرار وإعادة التذكر والاستيعاب بالمغالبة. التكرار، كفعل عُصابي أو ذُهاني، ينتج عن

= يعمل من خلالها المريض على إدماج تأويل يبرز مقاومته للتحليل الذي يقدمه المعالج فتكون مهمة هذا الأخير دفع المريض إلى تقبل بعض العناصر المكبوتة. Cf. Sigmund Freud, « Remémoration, répétition et perlaboration (1914) », traduction de J. Altounian, P. Haller, D. Hartmann, révisé par J. Altounian, P. Cotet, J. Laplanche et F. Robert, in *Libres cahiers pour la psychanalyse* 1/2004, N° 9, pp. 13-22. ويقترح صاحب **المعجم الموسوعي للتحليل النفسي** ترجمة المصطلح بالاستيعاب بالمغالبة ما دام من العسير إيجاد مثيل له في لغة الضاد ونقرأ قوله أن «الاستيعاب بالمغالبة ليس إلّا محاولة كلّ من المحلل والمريض أن يتواجها أكثر فأكثر بالصراعات التي يعانيها المريض، ويقتضي ذلك أن يستوعب المريض تحليل المحلل وتأويله لكلّ مرحلة من مراحل العلاج، وأن يتمثلها تفصيلاً ويُعايشها ويشقّ طريقه خلال ما تثيره من مسائل وما تستقضيه من تداعيات... وينبه فرويد [في المقالة السالفة الذكر] إلى أن المحلّل ليس له أن يتوقع أن يتخلى المريض عن المقاومة بعد أن يدلّه عليها مباشرة، وإنما عليه أن يتأكد أن المريض قد استوعب ما قاله له وأنه تفهّمه تفصيلاً وكابده مكابدة وهو يحاول أن يتمثله ويعايشه من جديد، ويقتضي ذلك وقتاً قد يطول وتُعاد فيه محاولات التفهم من جديد» عبد المنعم الحفني، **المعجم الموسوعي للتحليل النفسي**، مجلد 1، دار نوبليس، بيروت، 2005.



«آلية» تسمح لرغبة لاواعية بالتحقُّق والتي تنظم وجود الذات على شكل دراما. بحيث يكون القدر والمصير هو الشكل الذي تتخذه حياة المريض الخاضعة لقانون الرغبة [36] على النمط الذي تسمح به هذه «الآلية». لقد منحت قصة أوديب لفرويد نموذجاً عن هذا المصير. في القدر، حيث تتناغم بداية ونهاية القصة. بهذا التناغم، تخضع الأخيرة لنظام زمني قلت إنه «كلاسيكي»، ذلك الذي فيه لا تتوقف الآلهة، الإله، عن التدخل كما يقول هولدرلين. تؤسس، بشكل مسبق، آلية الرغبة كما صاغتها نبوءة أبولون، الأحداث الأساسية التي سيصادفها أوديب على طول تاريخ حياته. كأنّ حياة الملك مَختوم عليها، مستقبله مكتوب في ماضٍ قيل قَبْلاً، المصير الذي يجهله، ومن ثم يكرره إذن.

لكن ليست الأشياء بسيطة كما ذكرت. في تراجيديا سوفوكل[1] كما في تحليل فرويد، يحاول أوديب أو المريض أن يعي بالبحث عن «السبب» أو «الدافع» للاضطراب [النفسي] الذي يعاني منه والذي قد عانى منه طول حياته. إنه يريد أن يتذكر.

---

(1) أحد الثلاث، كتاب التراجيديا؛ الإغريق، Sophocle (495/ 496- 405/ 406 ق.م)، Eschyle (526-456 ق.م) و Euripide (480- 406 ق.م). تبقى تراجيديا **أوديب ملكاً** أحد أهم التراجيديات التي استفاد منها التحليل النفسي في صياغة عقدة أوديب الشهيرة. وتحكي الأسطورة عن ملك يحاول أن يسير ضد نبوءة عنه، في حين كان يعمل على إتمامها فقط، ليكتشف أن المدينة التي غزاها كانت لأبيه وأن الملكة التي تزوجها إنما هي أمه. فكان أن فقأ عينيه طالباً المنفى.
Cf. Sophocle , *Œdipe roi*, Le livre de poche, Paris, 1996.



يريد جمع الزمنية اللامتحكم فيها، المتفكِّكة. الطفولة هي الاسم الذي يحمله هذا الزمن الضائع. هكذا سيقوم الملك أوديب بالشروع في أبحاث لمعرفة سبب الألم، الخطيئة التي قد تكون سبب الطاعون الذي ضرب المدينة. يظهر أن المريض وهو نائم على الأريكة (Divan) منخرط في بحث مماثل. نحقق في القضية، نستدعي الشهود، نجمع المعلومات، مثل رواية بوليسية. هكذا تُنْسَجُ خيوط الحبكة، [حبكة] أقول عنها إنها من الدرجة الثانية، التي تبسط قصتها الخاصة فوق تلك التي يتحقق فيها المصير، والتي تهدف [الحبكة] إلى علاجها.

من الشائع أن تُفْهَمَ «إعادة كتابة الحداثة» في هذا المعنى، معنى التذكر من جديد[1]، كما لو أن الأمر يتعلق بتحديد الجرائم، الخطايا، المصائب الناجمة عن الآلية الحديثة، وفي الأخير بكشف مصير ربما قد هيأه وأنجزه في تاريخنا، تنبؤ، في بداية الحداثة.

[هكذا] نعرف كم أنّ إعادة الكتابة المستوعبة بهذا الشكل، يمكنها أن تكون خادعة بدورها. تكمن الخدعة في أن التحرّي عن جذور المصير هو بدوره جزء من هذا المصير [ذاته]، وأن سؤال بداية الحبكة يطرح في نهاية الحبكة لأنه يشكّل فيها الغاية

(1) يقوم التذكر (La remémoration) في التحليل النفسي على «أن يكون المريض في وضعية سابقة، بحيث يظهر له أنها لا تختلط أبداً مع الوضعية الحالية». S. Freud, « Remémoration, répétition et perlaboration », op. cit.



فقط. يصبح البطل إذن هو المتهم بقدر ما يكشف المتحري قناعه. إنه وفضلاً عن ذلك يكون هو السبب الذي به لا وجود «لجريمة تامة» (Crime parfait)، لجريمة يمكنها أن تبقى مجهولة للأبد. السرّ لا يمكن أن يكون سراً حقيقياً إذا لم يكن أحد يعرف أنه سر. من أجل أن تكون الجريمة تامة [37]، يجب أن تُعرف بأنها تامة، وبهذا تتوقف عن أن تكون تامة. وبصيغة أخرى، مع البقاء في مسار الذاكرة نفسها، على نمط John Cage(1)، لا يوجد صمت لا يُسمع كصمت، وبالتالي لا يحدث بعض الضجيج. بين الصمت والصوت، بين المجرم والشرطي، بين الوعي واللاوعي، الحبكة نفسها، في العمق، تُحاكُ حميمية.

إذا فهمنا «إعادة كتابة الحداثة» بهذا الشكل، كما نبحث، نعين ونسمي الأحداث الخفية التي نتخيل أنها مصدر الآلام التي نعاني منها، ليكن ذلك، كسيرورة بسيطة من الاستذكار، لا نستطيع ألّا ندين الجريمة، وألا نقترفها من جديد عوض وضع حدٍّ لها. بعيداً عن إعادة كتابتها حقاً، مع افتراض أنه شيء ممكن، فلم نقم إلّا بكتابة الحداثة نفسها مرة أخرى، وتحقيقها. لأن كتابتها، هي دوماً كتابتها من جديد (Ré-écrire). تكتب

---

(1) جون كاج من الذين كانوا يحاضرون في المركز نفسه الذي ألقي فيه هذا النص، مؤلف موسيقي وشاعر وفنان تشكيلي أميركي (1912-1992). والصمت الذي يتحدث عنه ليوتار هنا هو التوزيع الموسيقي الجديد الذي أبدعه Cage والمسمى بـ 4'33 والتي تتركب من أربع دقائق وثلاثة وثلاثين ثانية من الصمت، لكنها في الحقيقة مركّبة من ضجيج الصمت ذاته.



الحداثة وتدوّن فوق نفسها، في كتابة من جديد (Ré-écrire) دائمة.

سأمثل هذه الخدعة بمثالين. كشف ماركس الآلية الخفية لكيفية اشتغال الرأسمالية. في قلب سيرورة التحرّر والوعي، وضع مكاناً لتخليص قوة العمل من الاستلاب. يمكنه بهذا أن يعتقد أنه حدّد وفضح الجريمة الأصلية التي منها خرج شقاء الحداثة: استغلال العمال. ومثل مُتَحَرٍّ، اعتقد انه في كشف «الواقع»، يعني المجتمع والاقتصاد الليبراليين، على أنه خاطئ، سيسمح للإنسانية أن تنجو من طاعونها الكبير. نعرف اليوم أنّ ثورة أكتوبر لم تقم، تحت كنف الماركسية، وأن كلّ ثورة لا تقوم ولن تقوم إلا بجعل الجراح نفسها تنفتح من جديد. يمكن أن يتغيّر مكان الداء وتشخيصه، المرض نفسه يعود ليظهر من جديد في إعادات الكتابة هذه. اعتقد الماركسيون إنهم قد اشتغلوا من أجل تحرير الإنسانية من استلابها، لكن استلاب الإنسان اليوم يتكرر، يكاد لا يغيّر مكمنه.

الآن ومن الناحية الفلسفية. حاول نيتشه تحرير الفكر، نمط التفكير، ممّا أسماه الميتافيزيقا، أي هذا المبدأ الذي ظلّ يهيمن منذ عهد أفلاطون إلى شوبنهاور، والذي بحسبه المهمة الوحيدة بالنسبة إلى البشر هي اكتشاف الأساس الذي يسمح لهم بالحديث وفق الصحيح، وبالفعل وفق الخير والصواب. [كان] للفكر النيتشوي موضوعة مركزية هي أنه لا وجود لأيّ «توافق مع»، لأنه لا وجود لشيء يمكنه أن يكون مبدأ أولياً أو أصلياً (Grund) ما،



كما كانت عليه فكرة الخير الأسمى عند أفلاطون، أو [38] مبدأ السبب الكافي عند لايبنتز. كل خطاب، حتى خطاب العلم أو الفلسفة، ليس سوى منظور ما، إيديولوجية Weltanschauung.

لكن، وبشكل أكثر دقة، سقط نيتشه بدوره في إغراء تحديد ما يؤسس لكل وضع تحت منظور ما، والذي أسماه بإرادة القوة. بهذا كررت فلسفته قضية الميتافيزيقا، بل لقد أتمم بشكل معاند وتكراري ماهية هذه الميتافيزيقا [نفسها]. لأن ميتافيزيقا الإرادة، التي ختم بها بحثه، هي هاته نفسها التي تحتوي عليها كل أنساق الفلسفة الغربية الحديثة. وهو ما كشفه هايدغر.

رُغماً عنها، كررت إعادة الكتابة (Ré-écrire) النيتشوية الغلط أو الخطأ نفسه، وهذا يقدِّم إشارة إلى التفكير فيما يمكن أن تكون [عليه] إعادة كتابة تنفلت، بقدر ما تستطيع، من تكرار ما تكتبه من جديد. قد يكون دافع سيرورة الاستذكار هو الإرادة نفسها. وهو ما تنبّه له فرويد حينما فصل الاستيعاب بالمغالبة عن استعادة الذكرى.

في الاستذكار، نريد الأكثر. نريد الاستيلاء على الماضي، نريد الإمساك بما انفلت [منه]، نريد التحكّم، كشف الجريمة الأولية، جريمة الأصل، الضائعة، كشفها كما هي كما لو أنها قادرة على التخلص من سياقها الانفعالي، من دلالات الخطأ، الخجل، الغرور، القلق، تلك التي ما زلنا ننغمس فيها حالياً، والتي تحرك بالضبط فكرة [وجود] أصل ما.

ونحن نُجِدُّ في البحث عن سبب أولي بشكل موضوعي، مثل



أوديب، ننسى أن الإرادة نفسها في تحديد أصل الشرّ تستلزمه الرغبة. لأنه من ماهية الرغبة: [هي] الرغبة أيضاً في التحرر من [الرغبة] ذاتها، لأنه لا يمكن تحمّلها. نعتقد من ثم أننا نضع حداً للرغبة، ونحقق غايتها (من هنا غموض كلمة Fin، غاية ونهاية: [وهو] الغموض نفسه [الذي يميز] الرغبة). نحاول التذكر، وهو على الأرجح وسيلة جيدة للنسيان أيضاً.

إذا كان صحيحاً أنّ المعرفة التاريخية تفرض أن يعزل موضوعها ويبتعد عن أي استثمار لبيدي يأتي من المؤرخ، إذن من المؤكد أنه من هذا النمط من «تدوين» (Rédiger) التاريخ، لن ينتج إلّا شكل من «اختزاله». أستشهد هنا بالمعنيين اللذين تحتويهما كلمة Redigere اللاتينية وPutting down الإنجليزية: تدوين، وقمع. مثلما أن Writing down تتضمن [39] في الوقت نفسه التسجيل والتدوين، وأيضاً فقدان الثقة أو التقدير. نجد هذا الشكل من إعادة الكتابة في العديد من نصوص التاريخ. وهي التي كان يقصدها نيتشه في Considérations inactuelles من خلال مساءلة الفخ المتأصل في البحث التاريخي.

ممّا لا شك أن الوعي بهذا الفخ، أيضاً، هو الذي دفع بفرويد إلى التخلي في الأخير عن فرضيته حول أصل العُصاب. لقد ربطه في الأول بما أسماه «مشهداً أولياً»[1]، مشهد إعجاب

---

(1) إن المشهد الأولي (La scène primitive) كما يعرفه فرويد هو الخبرات الصادمة في حياة الطفل المتضمّنة لمشاهدته للعمليات الجنسية بين والديه. أو التي يتصور وقوعها تخيلاً. بحيث يفهم الطفل الجماع بين =



الطفل بالراشد. انفتح فرويد، بعد التخلي عن واقعيته الأولى، من الجهة الأخرى من التحليل النفسي، من جهة نهايته، على فكرة أن سيرورة العلاج يمكنها، يلزمها أن لا تنتهي. على خلاف إعادة التذكر، قد يتحدد الاستيعاب بالمغالبة بأنه عمل بلا نهاية ومن ثم بدون إرادة: بدون نهاية، بمعنى أنها غير موجّهة من طرف تصور لهدف ما، لكن ليست بدون غائية.

إنه في داخل هذه الحركة المزدوجة، في اتجاه السابق وفي اتجاه الآتي، يوجد بلا شك التصور الأكثر تناسباً الذي يمكن أن يكون لنا حول إعادة الكتابة. نعرف أنّ فرويد ركّز خصوصاً على القاعدة المسماة «الانتباه السطحي»[1]، القاعدة التي على المحلل أن يتقيد بها اتجاه المريض، والتي تقوم على منح الاهتمام نفسه لكلّ عناصر الجمل المتفوّه بها من طرف المريض، مهما كانت تظهر تافهة وجوفاء.

= والديه كاعتداء من الأب على الأم في علاقة سادية مازوشية. انظر **المعجم الموسوعي للتحليل النفسي** (مرجع مذكور) وأيضاً Cf. Jean Laplanche et J.-B. Pontalis, D. Lagache (sous la dir.), *Vocabulaire de la psychanalyse*, PUF, Paris, 1981.

(1) يشكل الانتباه العفوي السطحي «L'attention également flottante» عند فرويد القاعدة الثانية إلى جانب التداعي الحرّ بالنسبة إلى المحلل النفسي. ويتعارض هذا الانتباه العفوي السطحي مع «التركيز الموجه أو المنظم» (Attention dirigée ou focalisée) فلا يجب عليه أن يفضل فكرة وحدثاً على آخر، أي أنّ يوقف أحكامه وميولاته الشخصية وافتراضاته النظرية. أي أن يعلق الدوافع والمحفزات التي توجه الانتباه.
Cf. *Vocabulaire de la psychanalyse*, op. cit.



تقول القاعدة إجمالاً: عدم الحكم بشكلٍ مسبق، تعليق الحكم، استقبال، إعطاء الاهتمام نفسه لكلّ ما يأتي وكما يأتي [أي يحدث]. من جهته على المريض احترام التماثل: أن يطلق العنان للسانه، أن يتيح تدفّق كل «الأفكار»، الأشكال، الأحداث، الأسماء، الجمل، كما تأتي على لسانه وعلى جسده، في شكلها «الفوضوي»، بدون أيّ انتقاء ولا أيّ قمع.

إنّ هذه القاعدة تلزم الفكر أن يكون «صبوراً [مريضاً] Patient»، في معنى جديد: عدم المعاناة ثانية بكيفية سلبية وتكرارية من الألم نفسه (Passion) [بمعنى محنة المسيح] القديم والحالي، بل تطبيق قابلية التأثر (Passibilité) الخاصة، نفس مردد القداس (Répondant) [وراء الكاهن] أو «الترانيم الدينية» (Répons)، كلّ ما يحدث لنفسه، ما يمنح ذاته في العابر من الأحداث التي تأتيه من «شيء ما» يجهله. يسمي فرويد هذه الوضعية «بالتداعي الحر». وهي ليست سوى طريقة للربط بين جملة وأخرى بدون اعتبار القيمة المنطقية، الاثيقية، الاستطيقية في عملية الوصل [تلك].

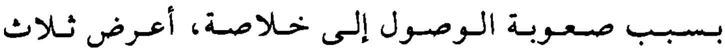
ستسألونني أية علاقة بين هذه الممارسة وإعادة كتابة الحداثة. لأذكر أن الخيط الوحيد الموجه [40] الذي نتوفّر عليه في عملية الاستيعاب بالمغالبة يتجلى في الإحساس، أو بالأحرى، في عملية الاستماع إلى الإحساس. شذرة جملة، طرف معلومة، كلمة، كلها تحدث. كلها تُربط بسرعة «بوحدة» أخرى. لا برهان، لا حجة، لا توسط. ونحن نقوم بهذا، فإننا



نقترب شيئاً فشيئاً من مشهد، مشهد شيء ما. نصفه. نجهل ما يكون عليه. متأكدين فقط أنه يرتبط بالماضي، الأكثر بُعداً والأكثر قرباً في الوقت نفسه؛ ماضي الذات وماضي الآخرين في الوقت نفسه. لا يصور هذا الوقت الضائع كما لو أنه في لوحة ما، بل لا يعرض حتى. إنه ما يعرض عناصر لوحة، لوحة مستحيلة. إعادة الكتابة، هي تدوينها.

من الواضح أنّ إعادة الكتابة هذه لا تمنح أية معرفة بالماضي. وهو ما يعتقده فرويد أيضاً. التحليل لا يخضع لمعرفة، لكن «لتقنية»، لفن. لا ينتج تعريفاً لعنصر من الماضي. إنه يفترض على العكس أن الماضي نفسه هو الفاعل أو المحرك الذي يمنح للفكر العناصر التي بها يتشكّل المشهد.

لكن هذا المشهد بدوره لا يدّعي أبداً أنه يعيد إنتاج «المشهد الأولي» المزعوم بأمانة. إنه «جديد» نظراً إلى كونه يحسّ به على أنه جديد. فيما يخص ما مضى، يمكننا أن نقول أنه هنا، حي، يعيش. ليس حاضراً كموضوع، إذا كان موضوع ما يستطيع أن يكون حاضراً، لكن حاضر **كَهَالَة**، مثل ريح خفيفة تنفث هوائها بضعف، كتلميح. **البحث عن الزمن الضائع** لبروست، **المعنى الوحيد** أو **الطفولة البرلينية** لبنيامين، كلها تشتغل بحسب هذه **التقنية** (Techné) (بدون أن تُختزل فيها طبعاً). ولو خاطرت بظهوري غريباً، سأضيف بأن **آلية الانتباه الحر والسطحي** هي التي تفعل في **الأبحاث** (*Les essais*) لمونتين (Montaigne).


بسبب صعوبة الوصول إلى خلاصة، أعرض ثلاث



ملاحظات. أولاً، حتى ولو وصل فرويد إلى الاعتقاد أن هذه «التقنية» هي فن، كما تقول اللفظة الإغريقية تقنية (Techné)، فهو لم يتخلَّ عن اعتبارها رغم ذلك عنصراً مكوناً لصيرورة التحرّر. يتعلق الأمر فعلاً بتفكيك، بفضل هذه التقنية، بلاغة اللاوعي، مجموع الدالات المنظمة مسبقاً التي تشكل الآلية العصابية أو الذهانية والتي تنظم حياة الذات على شكل مصير. لا يظهر لي أنّ هذه الفرضية هي الأفضل. وأنا في خضمّ شرح، بشكل مختصر، ما أفهمه من إعادة الكتابة، كانت في ذهني فكرة من [41] المستحيل أن أتوسع فيها هنا. سأكتفي بالإشارة إلى أنّ وصف إعادة الكتابة هذا قريب من التحليل الذي قام به كانط لأثر الخيال في الذوق، في لذة الجميل. الأول (وصف إعادة الكتابة) كما الثاني (التحليل) يمنحان الأهمية نفسها للحرية التي بحسبها تعالج العناصر المعطاة من طرف الحساسية، وكلاهما يلحّان على أنّ الأشكال في اللذة الاستثقية الخالصة أو في التداعي والاستماع الحرين مستقلة قدر الإمكان عن كلّ منفعة تجريبية أو معرفية. [بحيث يكون] جمال الظاهرة بمقدار سيولتها، حركيّتها وتلاشيها. وهو ما وضحه كانط باستعارتين، استعارة اللهب الهارب من شهاب في مدفأة، واستعارة الرسم المتلاشي الذي ترسمه المياه الجارية لجدول. ووصل كانط في الأخير إلى استنتاج أن الخيال يطرح للفكر «مسائل كثيرة للتفكير فيها»، أكثر ممّا يستطيعه العمل التصوري للفهم (Entendement). هذه الأطروحة، كما نرى، لها علاقة مع سؤال الزمن الذي طرحته في البداية. الالتقاط



الإحساسي (Esthétique) للأشكال ليس ممكناً إلّا حينما نتخلى عن كلّ زعم بالتحكُّم في الزمن من خلال تركيب مفهومي. لأن الأمر لا يتعلق «بإدراك» المعطى، مثلما يقول كانط، لكن بالاستعداد لترك الأشياء تأتي كما تقدِّم نفسها. بحسب هذا الموقف ستكون كل لحظة، كل آنٍ بمثابة «انفتاح على». دعماً لهذه الأطروحة، سأستدعي تيودور أدورنو أو إرنست بلوخ، خصوصاً «آثار» (Spuren) التي كتبها هذا الأخير. في آخر **«الجدل السلبي»**، وأيضاً في **«النظرية الاستثيقية»**، التي لم تتمم، ترك أدورنو الاعتقاد بأنه يلزم بالفعل إعادة كتابة الحداثة، وأن الحداثة في الأخير هي صاحبة إعادة كتابتها، لكن لا يمكن إعادة كتابتها إلّا في الشكل الذي يسميه **«الميكرولوجيات»**[1]، والتي لا بد أنّ لها علاقة بكتاب بنيامين *Passages*.

لقد أشرت إلى السمات المشتركة بين اللعب الحرّ للخيال الاستثيقي والتداعي أو الانتباه الحرين في العلاقة التحليلية. يلزم طبعاً الإشارة أيضاً إلى تضاربهما. ولكي لا أطيل، سأحصي الاختلافات الأساسية الفاصلة بينها.

أولاً، اللذة الممنوحة من طرف الجميل ليست موضوع

---

(1) تعني الميكرولوجيات عند أدورنو العودة إلى ما لا يملك معنىً وما عملت الثقافة المهيمنة والتقليد الفلسفي على تهميشه وكبته، وقد حاول بنيامين إبراز هذا التوجّه حينما عمل في (1935) *Le livre des passages* منح الاهتمام أكثر إلى الأدب المهمش في مسرح القرن السابع عشر مثل دراما الباروك. Cf. Jean-Paul Olive, *Th. W. Adorno: Musique, expérience, fragment*, L'Harmattan, Paris, 2004, p. 91.



بحث، قد تحدث أو لا تحدث، حتى ولو هدف الفنان ذلك في عمله. فلا يتحكّم أبداً في مفعول الذوق، «تسقط» اللذة الاستيقية على الفكر كروعة، مثل «إلهام». على العكس، خطاب المريض أو الاستماع [42] للمحلل يعد عملاً، استيعاباً بالمغالبة، «حراً» في وسائله، لكن هناك غاية تناديه. هذه الأخيرة ليست بالتأكيد معرفة، إنها اقتراب من «حقيقة» أو «واقع»، ليس في المتناول.

وإذا كان الأمر كذلك، في المقام الثاني، فلأن العمل التحليلي يتعلل بألم لا يُحتمل، الذي يضع الذات في حالة انفصال عن ذاتها، في الوقت نفسه الذي تحافظ فيه هذه الحالة على هذه المعاناة بشكل تكراري. سيكون من الخطأ تخيّل أن العلاج يستطيع أن ينتهي بالمصالحة بين الوعي واللاوعي. إنه لانهائي لأن فقدان الذات، خضوعها لعدم الاستقلالية (Hétéronomie) يعد مكونها. ما هو موجود فيها من طفولي[1] (Infans)، ما لا يمكن التفوه به، لا يمكن التخلص منه. على العكس تماماً، لذة الجميل، كما كتب ستاندال وأدورنو، «وَعْد

---

(1) تعني Infans عند Sándor Ferenczi (1873-1933) الطفل الذي لم يكتسب اللغة بعد، فالكلمة تتركب في أصلها اللاتيني من in وFans وتعني مركبة عدم الكلام. حيث إن اكتسابها يعني إحراز تقدّم في اكتساب الرموز مع ما تحمله الأخيرة من أبعاد أخلاقية واجتماعية...
Cf. *Confusion de langue entre les adultes et l'enfant*, Payot, coll. Petite Bibliothèque Payot, Paris, 2004. وأيضاً: *L'enfant dans l'adulte*, Payot, coll. Petite Bibliothèque Payot, Paris, 2006.



بالسعادة» أو، مثل كانط، وَعْد بجماعة شعورية[1]، بحسّ مشترك، بالذات مع نفسها وأيضاً مع الآخرين.

وأخيراً، وكما أن حتى هناك استثيقا السامي[2] التي خرجت من تمطّط في الأشكال الجميلة إلى غاية «اللاشكل» (كانط) والتي، من خلال هذا، تتسبب في قلب وتدمير استثيقا الجميل-،

---

(1) يقصد بالجماعة الشعورية (La communauté sentimentale) عند كانط (في نقد ملكة الحكم) الجماعة التي تتقاسم الأحاسيس الجمالية نفسها. فهي ليست جماعة سياسية أو علمية لكنها جماعة استثيقية لا غير.
Cf. *Critique de la faculté de juger*, livre II, § 40, traduction d'A. Renaut, Flammarion, Paris, 1995.

(2) يعد مفهوم السامي (Le sublime) أحد أهم المفاهيم الكانطية الأساسية في مجال الاستثيقا. ويعني عموماً إحساساً بعدم القدرة فكرياً على تمثّل عظمة شيء ما. بهذا فالسامي هو ما يتجاوز المخيلة. من هذا يتحوّل إلى مصدر للرضى والشجن (Peine et satisfaction)، ومن هذا يميّز كانط الفرق بين الجميل والسامي Cf. *Critique de la faculté de juger*, § 23, traduction d'A. Renaut, Flammarion, Paris, 1995. وفضّلنا ترجمة Le sublime بالسامي عوض الجليل التي تبقى الأكثر استخداماً -وإن كان الأمر يحتاج إلى شرح مطوّل- لأنه في منظور ليوتار نفسه في لفظة السامي نوع من «العلو والسمو» Elèvement, Erheben (يسمى السامي بـ Erhaben) بالعقل الذي هو في الآن نفسه رفع Relèvement, Aufheben للخيال (بحيث يستدعي المصطلح الألماني، مثل اللاتيني Tollere، في الآن نفسه فعل الإزالة (Enlever) وفعل الرفع (L'élever). Cf. *Leçons sur l'analytique du sublime*, Galilée, Paris, 1991, p. 160 راجع أيضاً القراءة النقدية لقراءة ليوتار لمفهوم السامي الكانطي: Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Chapitre: « Lyotard et l'esthétique du sublime: une contre-lecture de Kant », Galilée, Paris, 2004, pp. 119-141.



يلزم أيضاً بحسب دعوى فرويد، فصل «الكبت الثانوي»[1]، الذي يُنتج «تشكيلات» للحلم، والعرض، و«الفعل الناقص»... إلخ - كلها تمثلات اللاوعي على حدود المشهد الواعي-، يلزم فصله عمّا كان يسميه لاكان الشيء، وفرويد الانفعال اللاواعي، اللذين لا يسمحان أبداً بإمكانية تمثلها. قد يكون الكبت الأصلي، المرتبط بهذا الشيء، بالنسبة إلى الكبت الثانوي مثلما هو الأمر بالنسبة إلى السامي في علاقته بالجميل.

إعادة الكتابة، كما أفهمها هنا، تهم أنامنيز (الذاكرة المرضية)[2] الشيء. ليس مجرّد نقطة انطلاق خاصة نسميها

(1) ميّز فرويد في مقال «الكبت 1915» بين ثلاث مراحل للكبت: كبت أولي أو أصلي (Refoulement originaire) يحُول دون المادة الكامنة أن تظهر في الشعور. فالأصلي هو الزمن الأول لفعل الكبت. لذلك لا ينصبّ على الدوافع، لكن على تمثيلاتها وعلاماتها التي لا تخرج إلى الوعي والشعور. فتظهر نواة أولى للكبت تجرّ نحوها كلّ العناصر التي ينبغي كبتها. ثم الزمن الثاني وهو المسمى بالكبت الثانوي (Refoulement secondaire) الذي يقوم باستبعاد الرغبات والأفكار التي ظهرت في الشعور. الزمن الثالث هو عودة المكبوت من خلال الأفعال الناقصة والأحلام والأعراض. Cf. *Vocabulaire de psychanalyse*, ibid.

(2) إن الذاكرة المرضية (L'anamnèse) هي بيوغرافيا المريض وسوابقه. والمعلومات الخاصة بتاريخ المرض، الماضي الأسري والمهني... إلخ. وهي معلومات يستفيد فيها الطبيب النفساني المعالج من أجل معرفة منشأ المرض ولهذا المفهوم حضور قوي عند ليوتار وأحياناً يعطيه بُعداً فنياً استتيقياً (انظر J.-F. Lyotard, « Anamnèse », in *Misère de la philosophie*, Galilée, Paris, 2000) و: Cf. C. H. Doude van Troostwijk, *Trouvaille. Anamnèses de la critique (Kant, Freud, Lyotard)*, ASCA, Amsterdam, 2003.



«الفردي»، لكن الشيء الذي ينتاب «اللسان»، الموروث، المادة التي بها وضدّها وفيها نكتب. هكذا تتعلق إعادة الكتابة بإشكالية السامي، بالدرجة نفسها واليوم أكثر، أكثر طبعاً من إشكالية الجميل. ما يفتح بشكل كبير سؤال العلاقات بين الاستثيقا والاثيقا.

ملاحظتي الثانية والنهائية هي من الأمور الأكثر بساطة. ما سمّي هنا بإعادة الكتابة لا علاقة له بالطَبع بما يسمّى بما بعد الحداثة أو النزعة مابعد الحداثية في سوق الإيديولوجيات المعاصرة. لا علاقة مع استخدام المحاكاة التهكمية (الباروديا) والاستشهادات بالأعمال الحديثة أو الحداثية كما نلاحظ [43] في الفن المعماري، التشكيلي أو المسرح. والعلاقة أقل مع هذه الحركة الأدبية التي عادت إلى الأشكال الأكثر تقليدية في السرد. إلى الأشكال والمضامين. أنا نفسي استخدمت مصطلح «مابعد حداثي». كان ذلك كيفية مثيرة شيئاً ما لوضع أو إزاحة النقاش حول المعرفة في شكلها الواضح. ليست مابعد الحداثة عصراً جديداً، إنه إعادة كتابة بعض السمات التي طالبت بها الحداثة، أولاً زعمها في تأسيس شرعيتها على مشروع تحرير الإنسانية كلها عبر العلم والتقنية. لكن إعادة الكتابة هذه، كما قلت سلفاً، في حالة اشتغال، منذ زمن بعيد، في الحداثة نفسها.

الملاحظة الأخيرة تهمّ الأسئلة التي أنتجها الولوج الباهر لما يسمى بالتقنيات الجديدة إلى إنتاج، نشر، توزيع واستهلاك المنتجات الثقافية. [لكن] لماذا الإشارة إليها هنا؟ لأنها تحوّل



الآن ما نسميه ثقافة إلى صناعة. الملاحظة تافهة. يمكننا أيضاً أن نفهم هذا التحول كإعادة الكتابة. إنها كلمة مقبولة في اللغة الخاصة بالصحافة، «إعادة-الكتابة» (Re-writing)، والتي تحيل إلى مهنة قديمة. تقوم هذه الأخيرة تحديداً على محو كلّ الآثار من نصّ، تلك التي تركتها تداعيات غير منتظرة و«نزواتية». التقنيات الجديدة منحت هذا العمل تطوراً ضخماً، لأنها تخضع لحساب دقيق، كلّ تسجيل على أي دعامة، صورة بصرية، صوتية، كلمات، خطوط موسيقية، وأخيراً الكتابة نفسها. في نظري، النتيجة الجديرة بالملاحظة لهذه الصيرورة لا تقوم، كما يعتقد بودريار، في بناء شبكة شاسعة من الصور الزائفة. يظهر لي أنّ ما يُعد مقلقاً حقيقة هو أكثر من ذلك، هو الأهمية التي اتخذها مفهوم (Bit) بت، الوحدة المعلوماتية. مع هذه الوحدات، لا يتعلق الأمر بالأشكال الحرة المعطاة هنا والآن للحساسية والخيال. إنها على العكس وحدات معلوماتية صمّمتها هندسة الحواسيب وقابلة للتحديد في كل مستويات اللغة: المعجمي، النحوي، البلاغي... إلخ. إنها مجمعة في أنساق بحسب مجموعة إمكانات من «قائمة» تحت مراقبة مُبَرْمِجٍ. بحيث إن السؤال الذي تطرحه التقنيات الجديدة على فكرة إعادة الكتابة كما تمّ التعبير عنها هنا، يمكن أن يُصاغ بالشكل الآتي: نقبل أن الاستيعاب بالمغالبة هو قبل كلّ شيء قضية [44] خيال حرّ يفرض نشر الزمن بين «ما زال» [ما لم يحدث بعد]، و«الزائل» [ما قد انتفى] و«الآن» [ما يقع اليوم]. فما الذي يمكن لاستخدام



التكنولوجيات الجديدة أن يصونه، أن يحتفظ به من هذا الاستيعاب بالمغالبة؟ كيف يمكن للاستيعاب بالمغالبة أن يستمر في الانفلات من قانون التصور، قانون الإدراك والتنبؤ؟ بالنسبة إلى هذه اللحظة، سأكتفي بالجواب الآتي: إعادة كتابة الحداثة، هو مقاومة كتابة مابعد الحداثة المفترضة هذه.




مكتبة
الفكر الجديد

اللاسينما[1]

[57] عدمية الحركات الملائمة

السينماتوغراف هو التدوين بالحركة. نكتب فيه بالحركات. كلّ أنواع الحركات، مثلاً تلك التي تتعلق باللقطة (Plan)، حركات الممثلين والأشياء المتنقلة، الأضواء، الألوان، التأطير، البؤرية (La focale)، وتلك التي تتعلق بالمتتالية (Séquence): كل هذا أيضاً وزيادة على، الوصلات (Raccords) (المونتاج) والتي تتعلق بالفيلم، والتقطيع نفسه. وفوق أو من خلال كلّ هذه الحركات، تأتي حركة الصوت والكلمات، لتنتظم معها.

هناك إذن كتلة (ومع ذاك فهي قابلة للعدّ) من العناصر في حالة حركة، كتلة من المتحركات الممكنة مرشّحة لأن تدون على الشريط (Pellicule). فيكون هدف تعلم المهن السينمائية هو معرفة كيف نقصي، إبان إنتاج الفيلم، عدداً مهماً من هذه

---

(1) Jean-François Lyotard, « L'acinéma » (1973), in *Des dispositifs pulsionnels*, Galilée, Paris, 1994. الأرقام بين المعقوفات تُحيل إلى أرقام الصفحات من الكتاب المذكور.



الحركات الممكنة. بحيث يظهر أنّ بناء صورة المتتالية والفيلم يلزمهما أن يدفعا ثمن هذه الإقصاءات.

من هنا سؤالان ساذجان حقاً في مقابل خطاب نقاد السينما الحاليين: ما هي هذه الحركات وهذه المتحركات؟ لماذا من الضروري اصطفاؤها؟

فحينما لا نصطفي أية حركة، فإننا نقبل الفجائي، القَذِر، المضطرب، السيئ التنظيم، المريب، السيئ التأطير، الأعوج، السيئ السحب. . .[58] مثلاً أنت تشتغل على لقطة بكاميرا فيديو، ليكن لجُمَّة رائعة على منوال شعر Saint-John Perse[1]، نلاحظ إبان المشاهدة على أنه يوجد تقطع (Décrochage): فجأة، تقفز إلى عينيك وتذهلها أشباح لجُزر متنافرة، منحدرات صخرية حادة، مستنقعات، التي تنحشر في اللقطة التي تصور مشهداً يخرج من مكان آخر، الذي لا يعرض أي شيء يمكن تحديد موقعه [مصدره]، ولا ينسجم مع منطق اللقطة والذي لا يعتبر حتى كإدماج، لأنه لن تتم استعادته، تكراره، فهو بذلك

---

(1) شاعر ودبلوماسي فرنسي (1887-1975) واسمه الحقيقي Marie-René-Auguste-Alexis Léger، حاصل على جائزة نوبل سنة 1960. يقال عن شعره أنه محاولة للتوفيق بين توجهات رامبو (Rimbaud) ومالارمي (Mallarmé) الحداثية، مع المنابع العتيقة والقديمة للشعر، بأسلوب يصعب اختراقه بسبب قوة الصور وغنى الإيقاع. بحيث إنه هناك لجوء إلى عناصر طبيعية (أمطار، أعاصير، رياح قوية. . .) لتصوير الاندفاعات النفسية التي تقذف بالإنسان نحو الكينونة. من أشهر دواوينه مديح (1911) (*Éloges*)، ومنفى (1942) (*Exil*).



مشهد لا يمكن البث فيه (Indécidable)، نمحوه إذن.

نحن لا نطالب بسينما خام، مثلما ينادي Dubuffet بفن خام[1]. ولا نشكّل جمعية من أجل الحفاظ على النسخات الخام (Rushes) وإعادة تأهيل المهملات (Chutes). رغم أننا نلاحظ أنه إذا تمّ إقصاء التقطع، فذلك لعدم تناسبه [مع النظام العام للشريط]. لذلك فهو يتمّ من أجل حماية نظام الكل من جهة أولى (اللقطة و/ أو المتتالية و/ أو الفيلم)؛ ومن أجل منع الشدة التي ينقلها من جهة ثانية. ولا يملك نظام الكل [هذا] من سبب إلّا وظيفة السينما: ينبغي وجود نظام في الحركات، أن تتحقق الحركات في نظام، وأن تحقق نظاماً. أن تدون بالحركات، أن تكتب بالسينما (Cinématographier)، معناه إذن إدراكه وممارسته كتنظيم دائم للحركات. [مثل] قواعد التصوير (Représentation) بالنسبة إلى الموضعة المكانية. قواعد السرد بالنسبة إلى نظام هيآت اللغة[2] (L'instanciation du langage)،

(1) يعود تعبير الفن الخام (L'art brut) إلى الرسام الفرنسي Jean Dubuffet (1901-1985) الذي يعرفه بأنه «مجموعة من الأعمال التي أنجزها أشخاص لا يملكون معرفة فنية [أكاديمية]... إلى درجة أن كُتابه يأخذون من محاكاة كل شيء (الموضوعات، اختيار المواد، الإيقاع، أشكال الكتابة) من تجربتهم لوحدها وليس من تقليد للفن الكلاسيكي أو الفن ذي موضة. إن العملية الفنية برمتها تكون خامة-خالصة (Brute pure)... : تنبع من اندفاعات الكاتب الخاصة» Jean Dubuffet, *L'art brut préféré aux arts culturels*, Paris, Galerie René Drouin, 1949.

(2) يعد مفهوم الهيئة (Instance) من المفاهيم التي يتردد وجودها في كتابات ليوتار والتي ستستبدل فيما بعد بمفهوم آلية (Dispositif) ونسق =



قواعد شكل «موسيقى الفيلم» بالنسبة إلى الزمن الصوتي. فما يُسمى بالانطباع الواقعي إنما هو قمع فعلي تمارسه الأنظمة.

يقوم هذا القمع على تطبيق العدمية على الحركات. فأية حركة، مهما كان المجال الذي تنتمي إليه، لا تُمنح لعين-أذن المشاهد كما هي [موجودة]: [أي إنها] مجرد تباين عقيم في حقل بصري-سمعي، بالعكس كلّ حركة معروضة تحيل إلى حركة أخرى، تدون بقيمة أكبر أو بقيمة أقل في سجل الحسابات الذي هو الفيلم، قيمتها في كونها تُردّ إلى شيء آخر، وهي بالتالي من المردود الكامن (Revenu potentiel) ومثمر. الحركة الحقيقية الوحيدة التي بها تدون السينما هي إذن حركة القيمة. يعلن قانون القيمة (في الاقتصاد المسمى سياسياً) أن الموضوع، الحركة في حالتنا هذه، إنما يساوي مقدار قابليته للتبادل في كميات من وحدة محددة، في مقابل أشياء أخرى من الكميات نفسها. يلزم إذن على الموضوع أن يقوم بحركة من أجل أن يملك قيمة: أن يصدر عن موضوعات أخرى («الإنتاج» في المعنى الضيق)، وأن

= (Système) وهي كلها مفاهيم ذات أصول تحليلية يدلّ بها فرويد على الجهاز النفسي ومكوناته (الأنا-الهو والأنا الأعلى). لذلك تعني هنا (Instance) الهيئة دلالة قريبة من السلط والمحاكم التي تسمح بما يمكنه أن ينفذ ويمارس. (هيئة رقابة-هيئة الأنا الأعلى) Cf. J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, PUF, Paris, 1967-1981. ويقصد بنظام هيآت اللغة (Instanciation du langage) أولاً مكونات التداول والتبادل اللساني (مرسل-مرسل إليه-معنى ومرجع) وأيضاً تلك الضوابط التي تشرط العملية التواصلية والسردية نفسية ولسانية بين طرفين مرسل ومرسَل إليه.



يختفي، لكن بشرط أن تنجم عنه موضوعات أخرى (الاستهلاك). هذه الصيرورة ليست عقيمة، لكنها منتجة، إنها الإنتاج في معناه الشاسع.

[59] التقنية النارية (La Pyrotechnie)

لنميّزه عن الحركة العقيمة. إن عود الثقاب الذي نفركه يستنفد. فإذا كنت أشعلت به النار التي يتم بها تسخين ماء القهوة التي عليك تناولها قبل الذهاب إلى العمل، فإنّ الاستنفاد ليس عقيماً، إنه حركة تنتمي إلى دورة الرأسمال: بضاعة-عود ثقاب ← بضاعة-قوة العمل ← مال-أجر ← بضاعة-عود ثقاب. لكن حينما يفرك الطفل الرأس الأحمر من أجل أن يرى، هباءً، إنه يحب الحركة، يحب الألوان التي تتحول بعضها في بعض، الأضواء التي تمرّ بذروة شظاياها، موت القطعة الصغيرة من الخشب، [ويسمع] الأزيز. إنه يحب إذن الاختلافات العقيمة، التي لا تقود إلى أي شيء، يعني أنها ليست متعادلة ولا تعوض الخسارات، ما يسميه الفيزيائي تبديداً للطاقة.

إن الاستمتاع، بمقدار كونه يمنح الإمكانية للانحراف (Perversion) وليس فقط للتكاثر (Propagation)، يلاحظ من خلال هذا العقم. قدم فرويد في آخر «ما وراء مبدأ اللذة» هذا الاستمتاع كمثال على التركيب بين اندفاع الحياة (إيروس) واندفاعات الموت(1). لكنه يفكر في الاستمتاع الذي يحصل من

(1) إن مفهوم اندفاع الموت في إطار النظرية الفرويدية الأخيرة أحد أكثر =



خلال القناة التناسلية «العادية»: مثل كلّ استمتاع، ومن ضمنه أيضاً ذلك الذي يمنح الفرصة للركود (Stase) الهستيري أو للسيناريو المنحرف. يتضمن الاستمتاع العادي المكون المميت، لكنه يخفيه في حركة عودة [المنتوج]، التي هي حركة التناسل، الجنسانية التناسلية، إذا كانت عادية، فذلك لأنها تمنح الإمكانية لولادة، والطفل هو مردود (Revenu) هذه الحركة. لكن حركة الاستمتاع، في حدّ ذاتها، المنفصلة عن حركة تكاثر النوع، قد تكون، إنجابية أوْ لَا، جنسية أوْ لاَ، تلك التي وهي تتجاوز نقطة اللا-عودة، تسكب القوى الليبيدية كلها خارجاً، وبكلفة الكلّ (بكلفة تلف وتفكك الكل).

يحب الطفل، وهو يشعل عود الثقاب، هذا الانعراج (Détournement) (الكلمة العزيزة على Klossowski[1]) المبدد

= المفاهيم جدلاً وإن كان يعني فئة معينة من الاندفاعات التي تتعارض مع اندفاعات الحياة والتي تميل إلى تقليص كامل للتوتر. وتتجه هذه الاندفاعات في مرحلة أولى إلى الداخل وتهدف إلى التدمير الذاتي، وفي مرحلة لاحقة إلى الخارج ويتصف بعدوانية. Cf. S. Freud, *Au-delà du principe de plaisir*, tr. française J. Altounian et Al., Quadrige, PUF, Paris, 2010.

(1) التلميح هنا إلى أحد أشهر النصوص التي كتبها كلوسوفسكي والتي تحضر بكثرة لدى ليوتار منذ «الاقتصاد الليبيدي» وهو نص بعنوان مبهم: «العملة الحية» (*La monnaie vivante*) بحيث من الصعب تقديم ملخّص له، لكن يمكن الوقوف فقط عند المقارنة بين اقتصادين: اقتصاد حديث ومنفعي، واقتصاد ماقبل حداثي الذي ينتج بضائع لاستخدام دائم، أشياء فنية ودينية. كما إن الشروط النفسية لكلّ نوع من الاقتصادين مختلفة، فإذا كان الحديث يطلب اندفاعات مختزلة في الحاجات، فإن الثاني يتميز =



جداً للطاقة. إنه ينتج من خلال حركته الخاصة سيمولاكر الاستمتاع في مكونه المسمى موتاً. إذا كان الطفل إذن فناناً، فذلك بالتأكيد لأنه ينتج سيمولاكراً، لكن لأن أولاً هذا السيمولاكر ليس موضوع قيمة يُقَوَّم من خلال موضوع آخر، والذي معه قد يتآلف ويعوض، وينغلق في مجموع منظم من خلال بعض قوانين التشكل (في بنية الجماعة [59] مثلاً). يلزم، على العكس، على كلّ القوة الايروثيقية مُسْتَثْمَرَة في السيمولاكر أن تكون منتعشة (Promue)، منتشرة ومحترقة بدون نتيجة. هكذا كان أدورنو[1] يقول إن الفن العظيم الوحيد هو فن صناع الأسهم

= باندفاعات متعددة الشكل-منحرفة (Pulsions polymorphes perverses). نجد في النص أيضاً مقارنة بين Sade وFourier اللذين تصورا معاً أنه عبر مصادرة ممتلكات الأفراد وإشاعة ملكيتها بين الكل يمكِّن من الهيمنة على نظام الحاجات... لكن العملة، الوسيط بين الإنسان والأشياء وبين الإنسان والإنسان، تصبح البراديغم-المضاد (Contre-paradigme). لذلك يمكن البحث عن تحويل (Conversion) أولي يتّخذ وجهين: - التوافق بين «انحراف داخلي» (أن ترتخي الوحدة الفردية لصالح الاندفاعات) و«انحراف خارجي» (الحفاظ على الحاجة للأشياء). - إصلاح العملة القديمة التي يمكن للأجساد البشرية الجميلة أن تتخذ مكانها، كعملة جديدة، كنقد جديد (نمط راديكالي) (Nouvel argent) أو كنموذج للصرف على أساس الذهب (نمط معتدل) (Étalon or). Cf. P. Klossowski et P. Zucca, *La monnaie vivante*, Eric Losfeld, Paris, 1970.

(1) إن السيمولاكر هو ما لا يقبل التبادل، قيمة في ذاته ولذاته، موضوع استثيقي، لكن بدون أية خلفية موضوعية. من هنا الإحالة إلى أدورنو (T. Adorno) حول البيروتقنية وإلى *Ulysse* لجيمس جويس (J. Joyce) =



= (وبالضبط مشهد شاطئ Strip tease أمام Bloom الصامت مع خلفية بصرية وصوتية أضواء وانفجارات الألعاب النارية) لهذا يهم ليوتار هذا المشهد لأنه يجمع بين السكون والحركة .Cf. *Ulysse*, nouvelle édition أما الجملة التي يذكر فيها أدورنو عن الشهب الاصطناعية فتقول «إنّ الشهب الاصطناعية هي الشكل الأكثر اكتمالاً للفن، لأنّ الصورة تنفلت من المتأمل لهذه الشهب في انتشارها الأقصى». Cf. *La théorie esthétique*, traduction de M. Jimenez, Klincksieck, Paris, 1982 et M. Jimenez, *Adorno: art, idéologie et théorie de l'art*, UGE, Paris, 1973. هكذا وانسجاماً مع وصف دولوز فيما بعد للسينما كصورة-حركة، يصف ليوتار بدوره الفعل السينمائي كتسجيل للحركة، في إطار اقتصاد سياسي ليبيدي، حيث يتعلق الأمر بمطاردة كل مبدأ للتساوي (القيمة). لأنه فعلاً، في الجسم الضخم للرأسمال، المبدأ الوحيد للهوية، لا يقبل سوى ما يملك القيمة نفسها. نفهم من ذلك أن السينما المسماة «إنتاجاً»، لا تنتج فقط أشكالاً ثقافية جيدة، لكن على هذه الأشكال أيضاً أن تؤسس ما يسمى «واقعاً» (Réalité). في حين أن الواقعي-الحقيقي (Le réel) (هل يمكن تمييزه عن الواقع؟) هو نفسه تحت تأثير شدات بقيم لا تقبل المقارنة ولا يمكن أن تشكل جسداً إلا حينما تتخلص من هذه الحركات «الخاطئة» التي هي، رغم ذلك، انبلاج لليبيدو. إن مبدأ الهوية هذا يسمح بتحقيق ذاكرة، يستدمج نظاماً من التسمية (القدرة على التسمية، يعني إتمام التحديد) مثل الشكل الموسيقي الجيد... عليه أن يصبح علامة بدون إحالة، علامة ليست تبادلية (Commutatif). يعني علامة استثيقية فقط، سيمولاكر كما يسميه كلوسوفسكي في «العملة الحية». فالسيمولاكر هو ضد علامة تعيينية (Dénotatif)، بل علامة لا تنفصل عن الانفعال (L'affect)... وما دمنا لسنا في اقتصاد تصويري/ تمثيلي، فعلى المشاهد الوصفية، المرسومة أو المصورة فيلمياً، أن تكون بأداتين: فعل/ انفعال (Action/ Passion). فالحركة الفيلمية هي التي تقدم الانفعال وليس تمثيلات (Représentations) عن الأشياء والصور، وهو ما ينتظر من اللا-سينما. Cf. J.-L. Déotte, « L'acinéma de J.-F. Lyotard », in *Appareil*, N° 6, 2010.



النارية (Artificiers): قد تخفي التقنية النارية إلى حدّ الكمال، الاستنفاد العقيم لطاقات الاستمتاع. ولقد أثبت Joyce هذا الامتياز في متتالية الشاطئ *Ulysse*. لا ينبغي أخذ السيمولاكر في معناه كما عند Klossowski تحت مقولة التصوير (Représentation). كممثل يومئ بالاستمتاع مثلاً، لكن معناه في إشكالية حركية (Kinésique)، مثل المنتوج المتناقض لفوضى الاندفاعات، مثل خليط التحللات.

من هنا يبدأ النقاش حول السينما والفن التصويري-السردي بشكل عام. لأنه ينفتح اتجاهان من أجل إدراك (وإنتاج) موضوع، سينمائي خصوصاً، متطابق مع المطلب البيروتقني. هذان التياران، المتناقضان كلية ظاهرياً، يظهر أنهما هما نفسيهما اللذان يجلبان إليهما ما يعدّ قوياً في فن الرسم اليوم. ومن الممكن أنهما يؤثران في الأشكال الفاعلة حقيقياً في السينما التجريبية والسينما الطليعية (Underground)[1].

هذان القطبان هما الثبات (L'immobilité) والإفراط في

---

(1) سينما Underground (وتعني بالإنجليزية التحت أرضي-أو الأساس) تعبير استعمله لأول مرة Jonas Mekas سنة 1961. وقد جمعت هذه الحركة خلال عشر سنوات لاحقة العديد من السينمائيين مثل Stan Brakhage, Bruce Baillie, Ken Jacobs, Andy Warhol الذين يتميّزون رغم اختلافاتهم الجمالية باستقلالهم عن النسق والمنظومة الهوليودية (لذلك كان يطلق عليهم «المستقلون النيويوركيون») وبهامشية مقصودة.
Cf. Marie-Thérèse Journot, *Le vocabulaire du cinéma*, A. Colin, Paris, 2011.

الحركة. تتوقف السينما، وهي تتجه صوب هذين المتناقضين، رويداً رويداً عن أن تكون قوة النظام، إنها تنتج سيمولاكرات حقيقية أي بدون جدوى، استمتاعات شديدة، بدلاً من مواد استهلاكية-منتجة.

حركة الإيراد

لنعُد قليلاً إلى الوراء. ما علاقة هذه الحركات ذات الإيراد أو هذه الحركات الإيرادية مع الشكل التصويري والسردي في السينما ذات التوزيع الكبير؟ لنؤكد كم هو بئيس الجواب عن هذا السؤال [حينما يكون] يتعلق الأمر بمجرد بنية فوقية لصناعة، [أي] السينما، التي على منتوجاتها، أي الأفلام، أن تؤثر على وعي الجمهور من أجل تخديره بواسطة تسربات إيديولوجية. إذا كان الإخراج هو تنظيم للحركات، فليس لأنه دعاية (لصالح البورجوازية، سيقول البعض، والبيروقراطية سيقول البعض الآخر)، بل لأنه تكاثر. فبالشكل نفسه الذي يلزم الليبيدو أن يتخلى عن تجاوزاته المنحرفة من أجل أن يتكاثر النوع في[61] التناسلية العادية، ويترك «الجسد ذا جنس (Sexué)» يتشكل من أجل هذه الغاية الوحيدة، فإنّ الفيلم الذي ينتجه الفنان في الصناعة الرأسمالية (وكل صناعة معروفة الآن هي كذلك) والذي ينجم، كما قلنا، عن حذف الحركات الشاذة، النفقات غير المجدية، اختلافات ذات استنفاد محض، مركب كجسد موحد ومكثر (Propagateur)، كمجموع موحَّد وخصب، الذي ينقل ما



يحمله معه عوض تضييعه. يأتي المحكي (La diégèse) لإغلاق تركيبة الحركات في نظام الأزمنة، التصوير المنظوري في نظام الفضاءات.

ولكن بماذا تقوم هذه الإغلاقات إذا لم تقم بتهييء المادة السينماتوغرافية بحسب شكل الإيراد؟ لا نتحدث هنا فقط عن مطلب المردودية (Rentabilité) الذي يفرضه المنتج على الفنان، لكن عن مطلب الشكل الذي يطوع به الفنان المادة (Matériau)؟ كلّ شكل يسمى جيداً إلّا ويفرض عودة الشيء نفسه، انكفاء (Rabattement) المتنوع على الوحدة بعينها. يمكنها أن تكون في فن الرسم القافية التشكيلية أو توازن الألوان، في الموسيقى حلّ النشاز في انسجام [اللحن] المهيمن، في المعمار التناسب. التكرار، ليس مبدأ فقط للعروض (Métrique)، لكن للإيقاع أيضاً، حينما يؤخذ بالمعنى الضيق، أي تكرار الشيء نفسه (اللون نفسه، الخط، الزاوية، الانسجام نفسه) فإنه فعل إيروس-وَ-أبولون، وهما يهذبان الحركات ويحدِّدانها في حدود ما يسمح به النسق أو للمجموع المعني بالأمر.

لقد انخدعنا كثيراً بشأنِه حينما اعتقدنا أننا اكتشفنا فيه بعد فرويد الحركة الاندفاعية نفسها. لأنّ فرويد حرس في «ما وراء مبدأ اللذة» دوماً، على أن يفصل بين تكرار الشيء نفسه الذي يعلن نظام اندفاعات الحياة، وتكرار الشيء الآخر الذي لا يمكنه أن يكون سوى الآخر للتكرار الأول (المذكور)، الخاص باندفاعات الموت، على اعتبار أن هذه الأخيرة، بالضبط خارج



النظام المحدد من طرف الجسد أو المجموع المعني. فليس من الممكن تبين ما يقع حينما تعود مع هذه الاندفاعات الشدة ذات الاستمتاع الأقصى والخطر اللذين تحملهما معها. إلى درجة يجب التساؤل إذا ما كان الأمر فعلاً يتعلق بالتكرار، أو على العكس أنه في كل مرة يأتي شيء آخر، وإذا ما كان العود الأبدي لهذه الانفجارات العقيمة لانفاق ليبيدي، يلزمه أن يدرك في فضاء-زمن آخر غير ذاك المتعلق بتكرار الشيء نفسه، مثل تواجدها المتنافر (Coprésence incompossible). هنا نلقى، بالتأكيد، عدم كفاية الفكر الذي يمرّ ضرورة من الشيء نفسه الذي هو المفهوم (Concept).

إن حركات السينما عموماً هي حركات الإيراد[62] يعني تكرار الشيء نفسه وانتشاره. السيناريو، الذي هو عقدة مع حلّ، يمثُل في نظام الانفعالات المتعلقة «بالمدلولات» (ذات معنى صريح ومعنى ضمني، كما يقول Metz[1])، الحل نفسه لنشاز

(1) يقول ميتز «إن تأويل كل فيلم في فرادته يتحدد في نوع من المكان المختلط حيث تتلاقى وتتداخل الأنظمة الخاصة والعامة (الخاصة بالسينما والمتعلقة باللغات المختلفة وبحالة ثقافية معينة) بعضها ببعض. . .إن الدلالة الضمنية لعمل فني خاص، في فن ما، له علاقة ما مع هذا الربط (Accrochage) بين دال عام ومدلول عام، أو بدقة بين خصوصية وعمومية بدورها تكون دالة، إنها هيئة. . .التي دوماً وبعمق تكون رجعية (Retournable) ومختلطة: فما تقوله لنا يتعلق بهذا الفن ذاته، وتتعلق بشيء آخر (بالإنسان، بالمجتمع، بالكاتب)، وتقول لنا كل هذا مجتمعاً» Ch. Metz, « Le signifiant imaginaire », in *Communications*, N° 23, 1975, p. 26 وأيضاً: Cf. *Langage et cinéma*, Chapitre 7.



كشكل لتأليفة موسيقية. في هذا الصدد، تصبح كل نهاية جيدة، لأنها نهاية، حتى ولو كانت قتل، لأنه حلّ لنشاز. في سجل الانفعالات المتعلقة بالدالات السينماتوغرافية والفيلمية. ستجدون مطبقة على كلّ الوحدات (مسافة بؤرية (Focale)، التأطير، الوصل، الإضاءة، السحب. . . إلخ) القاعدة نفسها من تذويب المختلف في الوحدة، قانون عودة الشيء نفسه من خلال مغايرة وهمية، التي ليست في الحقيقة سوى انعراج (Détour).

هيئة التماهي

تفعل هذه القاعدة، بالأساس، فعلها أينما تطبق، كما قلنا، في شكل إقصاءات ومحو. إقصاء نوع من الحركات إلى درجة أنّ المهنيين لا يكونون واعين به، ومحو الذي لا يمكن لهم بالعكس جهله. في حين أن جزءاً مهماً من النشاط السينماتوغرافي يقوم عليه. والحال أن هذا الإقصاء والمحو يشكلان العمليات نفسها التي يقوم عليها الإخراج. ونحن نقصي، قبل أخذ المشاهد و/ أو بعدها، الانعكاسات مثلاً، يحكم العامل (Opérateur) والمخرج على الصورة في الشريط بالمهمة المقدّسة وهي أن يغدو بالإمكان التعرّف عليها من خلال العين، ويطلبا من هذه الأخيرة إذن أن تستقبل هذا الشيء أو هذا المجموع من الأشياء كصنو (Doublet) لوضعية يفترض فيها منذ ذاك أن تكون واقعية. الصورة، تصويرية (تمثيلية) لأنه يمكن التعرف عليها، لأنها تتوجّه إلى ذاكرة العين، إلى مراجع تماهٍ مثبتة، ومعروفة بمعنى «جد



معروفة»، قائمة. هذه المراجع هي الهوية التي تقيس عودة (Revenir) ومردود (Revenu) الحركات. إنها تشكل الهيئة (أو مجموع الهيآت) التي عليها تعلّق كل الحركات، والتي بفضلها تلبس هذه الأخيرة بالضرورة شكل دوائر (Cycles). هكذا فكلّ الإبعادات، الاضطرابات، الإزاحات، الخسارات، الاختلالات، يمكنها أن تَحدث، إنها لم تعد تحريفات (Détournements) حقيقية، انحرافات بخسارة، إنها ليست سوى انعراجات (Détours) مستفيدة في نهاية الأمر. إنه في هذه النقطة بالتحديد للعودة إلى غايات التماهي، يتمفصل الشكل السينماتوغرافي، وهو يُعتبر كتركيبة للحركات الجيدة، في النظام الدائري للرأسمال.

[63] مثال من بين ألف: في فيلم Joe, c'est aussi l'Amérique (فيلم كله مبني على انطباع الواقع[1])، تعرضت الحركة للتشويه مرتين: في المرة الأولى حينما ضرب الأب حتى الموت الشاب الهيبي (Hippie) الذي تعيش معه ابنته. المرة الثانية، حينما يقتل وهو «ينظف [يطرد]» ببندقيته جماعة هيبية، ابنته دون أن يدري. تتوقف هذه المتتالية على لقطة

(1) شريط سينمائي أميركي من إخراج John G. Avildsen سنة 1970 ويحكي قصة أب يكتشف أن ابنته تتناول المخدرات مع شاب هيبي، الشاب نفسه الذي لن يتوانَ الأب عن قتله في حالة غضب. الفيلم بهذا يصور صراع الأجيال. شباب يبحث عن الحرية، الحب والتجربة وآباء تائهين بسبب قلقهم من الأوضاع التي بلغها أبناؤهم.



مضخمة (Gros plan) للوجه وصدر الفتاة الشابة المصابة في خضم الحركة. في القتل الأول نرى لكمات تنهال على وجهٍ أعزل سيسقط سريعاً في غيبوبة. هذين التأثيرين، الأول في الثبات (Immobilisation)، الآخر في الإفراط في الحركية (Mobilité)، يكونان إذن قد تحقّقا من خلال خرق لقواعد التصوير، الذي يتطلب أن تُعاد الحركة الواقعية، المدونة على 24 صورة/ في الثانية على الشريط، أو بالسرعة نفسها. يمكننا أن ننتظر بسبب هذا حمولة قوية من الانفعال، جراء استجابة هذا الانحراف للإيقاع الواقعي، بشكل أقل أو أكثر، لانحراف الإيقاع الجسدي في انفعاله الأقصى. وهو ما يحدث فعلاً. لكن لفائدة الشمولية الفيلمية، ومن ثم، أخيراً لصالح النظام: لأن هذين الاضطرابين [في الإيقاع الزمني-الحركي] (Arythmie) يحدثان، ليس بشكل شاذ، لكن في النقطتين القصيتين في تراجيديا جنس المحارم أب/ بنت المستحيل الذي يوجد ضمنياً في السيناريو، إلى درجة يمكن لهذين الاضطرابين [في الإيقاع الزمني-الحركي] أن يشوشا على النظام التصويري (L'ordre représentatif) إلى حدّ إزالة، بعض اللحظات، محو الشريط الذي يُعد شرطهما؛ إنهما، على العكس، يخدمان النظام السردي الذي يميزانه بمنحنىً لحنيٍّ جميل، حينما يجد القتل الأول المسرَّع حله في القتل الثاني الثابت (Immobilisé).

إن الذاكرة التي تتوجه لها الأفلام ليست إذن شيئاً في ذاتها،



مثلما الرأسمال ليس سوى هيئة مُرَسْمِلة (Capitalisante)، إنها هيئة، مجموع هيآت فارغة، التي لا تعمل قط من خلال محتواها، الإضاءة الجيدة، المونتاج الجيد، الميكساج الجيد، ليست جيدة لأنها متوافقة مع الواقع المدرك أو المحسوس أو الاجتماعي، لكن لأنها الآليات (Opérateurs) السينوغرافية القبلية التي تحدد، عكس ذلك، الأشياء التي يلزم تسجيلها على الشاشة في الواقع.

الإخراج خارج المشهد (La Mise Hors Scène)

ليس الإخراج نشاطاً «فنياً»، إنه صيرورة عامة تمسّ كل حقول النشاط، صيرورة لاواعية في العمق للانزلاقات (Dérapages)، الإقصاءات والمحو[64]. بكلمات أخرى، يقع عمل الإخراج على مستويين، بشكل متزامن من هذا الشيء هو الأكثر غموضاً. يعود من جهة أولى هذا العمل بكيفية بسيطة إلى الفصل بين الواقع من ناحية؛ ومن ناحية نطاق اللعب [تصوير] («واقعي» أو المتخلص من الواقعي (Déréel)، ما يكون في عدسة الكاميرا (L'objectif): أن تخرج [عملاً سينمائياً] هو أن تضع هذا الحدّ، هذا الإطار، أن تحصر منطقة إلغاء المسؤولية داخل مجموع سيطرح فكرياً كمسؤول (سنسمّيه طبيعة مثلاً، أو مجتمع، أو الهيئة الأخيرة (Dernière instance)). ومن ثم أن تشكل بين المنطقتين علاقة تصويرية أو تصويرية بديلة (Doublure)، يرافقها ضرورة تخفيض نسبي لقيمة وقائع المشهد التي ليست سوى ممثلة



لوقائع الواقع، لكن من جهة ثانية وارتباطاً بما سبق، ولكي تكون وظيفة التصوير مضمونة لا يجب على عمل الإخراج أن يكون فقط عملاً يقوم على إخراج خارج المشهد (Hors scène) كما قلنا، لكنه عليه أن يوحد كلّ الحركات، التي يحدّها الإطار من كلّ الجوانب، عمل الذي يفرض هنا وهناك: في «الواقع» كما في «الواقعي»، المعايير نفسها، أن يضع هيآت (Instancie) بالشكل نفسه لكلّ الاندفاعات، وأن لا يبعد في الأخير ولا يمحو خارج المشهد أقل ممّا يفعل في المشهد. المراجع التي يفرضها [الإخراج] على الموضوع الفيلمي، يفرضها أيضاً ضرورة على كل موضوع خارج الفيلم. إنه يَفْصِل هكذا في الأول، في محور التصوير، بفضل الإطار المسرحي، بين واقعٍ وضعفه (Double)، فصل يشكل كبتاً بديهياً، لكن علاوة على ذلك يقصي، فوق هذا الفصل التصويري في نظام «يسبق المسرحي» (Pré-théâtrique)، اقتصادي، **كل حركة اندفاعية، سواء أكانت من الواقع أو متخلصة من الواقع (Déréel) التي لا ترضخ لمضاعفة (Redoublement)**، التي تنفلت من التماهي، التعرف ومن التثبيت التذكري (Mnésique). إن الإخراج، في استقلالية عن كل «محتوى»، مهما ظهر «عنيفاً»، ومنظور إليه تحت زاوية الوظيفة الأساسية للأبعاد هذه، الممتدة إلى خارج، كما إلى داخل، النطاق السينماتوغرافي، يعمل دوماً كعامل لتوحيدٍ (Normalisation) ليبيدي. هذا التوحيد، كما نرى، يقوم على إقصاء، من على المشهد، كلّ ما لا يمكنه أن ينكفئ على



[ويتقلص إلى] جسد الفيلم، ومن خارج المشهد على الجسد الاجتماعي.

الفيلم، هذا التشكّل الغريب الذائع أنه عادي (Normal)، هو ليس كذلك أكثر من المجتمع أو الجسم (L'organisme). إنّ موضوعاته التي ليست كذلك، تنجم كلها عن فرض وتَوْق إلى شمولية منجزة، يفترض فيها تحقيق المهمة المعقولة عن جدارة، التي هي إخضاع كلّ الحركات الاندفاعية الجزئية المختلفة والعقيمة لوحدة الجسد العضوي. الفيلم هو الجسد العضوي[65] للحركات السينماتوغرافية. إنه إكليروس (Ekklesia) الصور، كما هي السياسة بالنسبة إلى الأعضاء الاجتماعية الجزئية. لذلك فالإخراج، تقنية الإقصاء والمحو، التي هي نشاط سياسي عن جدارة، وهذا الأخير بدوره بمثابة إخراج، هما معاً دين المروق (Irréligion) الحديث، إكليروس اللائكية (L'ecclésiastique). المشكل المركزي ليس، لا هنا ولا هناك، هو التنظيم التصويري والسؤال المرتبط به أي معرفة ما الذي ينبغي تصويره ولا كيف، وتحديد تصويرٍ جيد أو حقيقي؛ لكن هو الإقصاء أو طرد خارج اللاوعي[1] (Forclusion) كلّ ما يحكم عليه بأنه لا يقبل التصوير (Irreprésentable)، لأنه لا يتكرَّر.

---

(1) مفهوم أدخله لاكان إلى التحليل النفسي، وإن كان يؤكد أنه مستنتج من أعمال فرويد وبالضبط من كلمة «الطرد» (Rejet) الخاص بالذهان (Psychose). بحيث يقوم على طرد أولي «الدال» (Signifiant) أساسي (مثلاً القضيب كدال على عقدة الإخصاء) خارج المجال الرمزي =



يعمل الفيلم بالتالي كمرآة تجبيرية (Orthopédique)، التي حلّل فيها، لاكان سنة 1949، الوظيفة المشكلة للذات المتخيلة أو الموضوع a[1]، أن يعمل على مستوى الجسد الاجتماعي لا

= للذات. والدالات (Les signifiants) ليست بالتالي مدمجة ضمن اللاوعي. ولا تعود من «الداخل»، لكن من وسط الواقع في ظاهرة الهلوسة. Cf. J. Lacan, « Réponse au commentaire de Jean Hyppolite sur la « Verneinung » de Freud », in *Écrits*, Seuil, Paris, 1966 et J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, op. cit.

(1) في سنة 1936 قدم لاكان محاضرته الشهيرة، التي دشنت دخوله التحليل النفسي، قبل أن تنشر سنة 1949 بالعنوان الآتي: **«مرحلة المرآة»** (Le stade de miroir comme formateur de la fonction du je). ففي هذا النص، المخصص لدور الصورة في تشكيل الذات، حمل لاكان الكلام إلى صلب الاهتمام التحليلي. فالطفل الذي لا يتكلم بعد، لا يحسّ بوحدة جسده. فحينما يلاحظ صورته على المرآة يبحث عن تحديد هويتها (L'identifier). وحينما يدرك أنّ هذه الصورة لها علاقة به، يعود صوب الراشد لكي يؤكّد له ذلك. جواب الأم حاسم: «نعم إنك أنت بني». بعدها يدخل الطفل في مجال الرمزي (Le symbolique)، في عالم الإكراهات التي يفرضها فعل الكلام. فإذا كان هناك آخر، موضوع خيالي وموضوع للتماهي، يدلّ الموضوع a على موضوع من أجل الرغبة، سبب الرغبة: الحلمة، القضيب، فعل التبول... فيما بعد سيضيف إليها لاكان النظرة، الصوت، واللاشيء. فإذا كانت الرغبة علاقة بالغير (الشيء الذي ورثه لاكان عن هيغل) فإن الاستمتاع الحسي (Jouissance) علاقة بالموضوع. لهذا يكون الموضوع a يرغب فيما هو جسدي وما هو خارج الجسد (اللغة). Cf. « Le stade du miroir », in *Écrits*, op. cit.

ولكي نضع هذه الاستشهادات في إطارها يمكن القول إن الغاية هنا هي تبيان أن الحركات العقيمة، التي هي بلا شكل بالنسبة إلى السينما، أو الايروثيقا-لذاتها بالنسبة إلى الجنسانية، مهددة بأن تطرح خارج الإطار: =



يغير شيئاً من وظيفته. لكن المشكل الحقيقي، الذي تجنَّبه لاكان بسبب هيغليته، هو معرفة لماذا تحتاج الاندفاعات المشتتة على الجسد المتعدد الأشكال، إلى أن يكون لها موضوعاً حيث تتوحد. تعني هذه الكلمة الأخيرة، في فلسفة للوعي، أن مطلب التوحيد هذا موجود كافتراض، إنها المهمة نفسها لفلسفة من هذا النوع، في «فكرة» اللاوعي، الذي قد يكون أحد أشكاله الأكثر اقتراباً من البيروتقنية هو الاقتصادي الذي رسم خطوطه الأولى فرويد هنا أو هناك، لا بد لسؤال إنتاج الوحدة، حتى ولو كانت وحدة متخيلة، أن يطرح في كل عتامته. لم نعُد ملزمين مستقبلاً أبداً بالتظاهر بأننا فهمنا تأسيس وحدة الذات انطلاقاً من صورتها

= إمّا أن تحذف من طرف صاحب المونتاج-المخرج، وإما أن تكون متّهمة من طرف عالِم الأخلاق... إنها الآخر، ما ينفلت من المعرفة، ويسقط في النسيان... آخر لأنه ينفلت من إعادة الإنتاج (إيروس، الرأسمال) ما يستهلك في الآن نفسه، ولا يسمح بتبادل. لهذا نجد فكرة لاكان عن أنّ الجسد ليس شكلاً جميلاً وموحّداً، ليس فقط بالنسبة إلى الطفل، إلّا عبر ذاك الذي يصل إلينا من المصطنع (Artifice)، المرآوي، وحينما نوسّعه ليشمل الجسد الاجتماعي، يعمل كمرآة للجماعة، تلك هي السينما. إلّا أنه سواء بالنسبة إلى الطفل أو إلى «الجسد الاجتماعي» لا وجود سوى للمتنافر، لا وجود سوى لتمزق وفوضى (Disruption)، لا وجود سوى ما لا يقبل المقارنة (L'incomparable). لا وجود سوى لتفكّك الجسد الخاص. لهذا فعوض أن تصبح السينما هي العمل على تسجيل الشكل الجيد، عليها أن تلتقط كلّ الحركات، ولا تختار أية لقطة. عوض أن نقوم في لحظة المونتاج بالتقطيع والحذف بحسب مبدأ الهوية والوحدة (L'identité): يعني لا نحتفظ سوى بتلك الصور والأصوات التي تمنح معنى وتسمح بتحديدها (L'identifier).



في المرآة. علينا أن نتساءل كيف ولماذا يصبح الجدار المرآوي بشكل عام، ومن ثم المشهد السينماتوغرافي خصوصاً، مكاناً مفضلاً للاستثمار الليبيدي، لماذا وكيف ستتوقف الاندفاعات على قطعة الجلد الصغيرة، الشريط، وجعله يتعارض تقريباً مع هذه الاندفاعات نفسها كمكان لهذا لتدوينها وأكثر من ذلك كالسند الذي تأتي العملية السينماتوغرافية بكلّ مظاهرها لمحوه. يلزم أن يبني الاقتصاد الليبيدي للسينما العوامل (Opérateurs) التي تستثني من الجسد الاجتماعي والعضوي الحالات الشاذة وتركز الاندفاعات في هذه الآلية (Dispositif). لا شيء يؤكد إمكانية أن تغدو النرجسية أو المازوشية هي العوامل الملائمة، إنها تحتوي على مضمون من الذاتية (في نظرية الأنا) بلا شك، مفرط جداً.

[66] اللوحة الحية

تتموضع اللا-سينما، كما قلنا ذلك آنفاً، في قطبي السينما التي تعتبر بمثابة **غراف** (Graphe) للحركات: الثبات والحركية القصويتين. بالنسبة إلى الفكر فقط يكون هذان النمطان غير متوافقين. بالنسبة إلى الاقتصادي هما على العكس بالضرورة مترابطين. الانبهار، الرعب، الغضب، الحقد، الاستمتاع، كلّ الشدات، هي دوماً إزاحات في المكان نفسه. يلزم تحليل مصطلح الانفعال (Émotion) في تحريك (Motion) الذي يتجه صوب استنفاد ذاته، تحريك جامد، حركية ثابتة. تمنح فنون



التصوير مثالين متناظرين عن هذه الشدات، الأول حيث يظهر الثبات: «اللوحة الحية»، الثاني حيث الهيجان [والحركية] (Agitation): تجريد غنائي [ملحمي] (Lyrique).

توجد حالياً في السويد مؤسسة تسمى Posering، مصطلح مأخوذ من الوضع (La pose) المطلوبة من طرف مصور البورتريهات، نساء شابات تؤجّر خدماتها لمحلات متخصصة تقوم على اتخاذ أوضاع، بلباس أو بدونه، التي يرغبها الزبناء. مع أنه يمنع على هؤلاء، بحسب قوانين هذه المحلات التي ليست للدعارة، لمس هذه الموديلات بأيّ شكل من الأشكال. كأن هذه المؤسسة مفصلة على مقاس الاستيهامي (La fantasmatique) عند Klossowski والذي نعرف الأهمية التي يمنحها للوحة الحية كسيمولاكر تام تقريباً للاستيهام في شدته المتناقضة. لكن ينبغي رؤية كيف يتوزع التناقض في هذه الحالة: يظهر أنّ الثبات لا يصل إلّا إلى الموضوع الايروثيقي، في حين أن الذات قد تكون في حالة تأثُّر بانفعال قوي.

بلا شك، ما دامت الأمور ليست بهذه البساطة كما قد يظهر، علينا أن نفهم بالأحرى [هذه] الآلية على أنها فاعل لتشتت (Segmentation)، على الجسدين معاً، ذاك الخاص بالنموذج وذاك الخاص بالزبون، مناطق تكثيف ايروثيقي أقصى من طرف أحدهما، ذاك الخاص بالزبون، الذي يعتبر إذن مصوناً في تمام شخصه. تفرض صياغة من هذا الشكل، والتي يظهر قربها من إشكالية السادية في الاستمتاع، فيما يهمنا هنا، أن نسجل هذا:



اللوحة الحية بشكل عام، إذا كانت تحتوي على قدرة ليبيدية مؤكدة، فذلك لأنها تقوم بوضع تواصل بين النظام المسرحي والنظام الاقتصادي، لأنها تستخدم «أشخاصاً تامين» (Personnes totales) كمناطق مثيرة للشبقية (Érogènes) منفصلة والتي تصلها اندفاعات المشاهد (علينا أن نحذر هنا من اختزال كل شيء في التلصّص [الجنسي] (Voyeurisme)). هكذا [67] يجعلنا نحس بالثمن، باهظة [خارج الثمن]، كما يفسر ذلك بشكل رائع، Klossowski. الثمن ينبغي دفعه من طرف الجسد العضوي، الوحدة المزعومة للذات المزعومة، من أجل أن ينفجر الاستمتاع في عقمه الذي لا ينعكس (Irréversible) [أي يعود في مردود]. إنه الثمن نفسه الذي على السينما دفعه إذا ما ذهبت إلى أول حدودها القصوى، الثبات (Immobilisation): لأن هذا الأخير (الذي ليس هو الجمود (Immobilité)). يعني أنه عليها دوماً تفكيك التركيبة المعهودة التي تنشرها كلّ حركة سينماتوغرافية معها، لكي تمنح الصورة من خلال شللها الأخاذ، مادة للهيجان الأكثر شدة، عوض أشكال جيدة ومعقولة وموحدة التي تعرضها لتحديد هويتها (Identification). توجد الكثير من الأفلام التجريبية والسينما الطليعية (Underground) كمثال على هذا التوجّه من الثبات.

يلزم أن نفتح هنا ملف قضية ذات أهمية خاصة: حينما تقرأ Sade أو Klossowski، ترون تناقض الثبات يتوزع بوضوح على المحور التصويري. الموضوع، الضحية، العاهرة تتخذ الوضع



(Pose)، مانحة ذاتها كمنطقة منفصلة، لكن يلزمها، في الوقت نفسه، أن تتوارى أو تذلّ ذاتها كشخص تام (Total). الإحالة إلى هذا الأخير عامل ضروري في التكثيف، لأنه يدل على السعر الذي لا يقدّر لانحراف الاندفاعات الذي يقوم به الاستمتاع المنحرف. من الضروري إذن بالنسبة إلى هذه الاستيهامية أن تكون تصويرية، يعني أن تمنح للمشاهد أجهزة التماهي، أشكال تقبل التعرُّف عليها، وبكلمة واحدة مادة للذاكرة: لأنه مقابل، لنقل ذلك مرة أخرى، تجاوز هذه الأخيرة وتشويه نظام التكاثر الذي يتمّ الإحساس بالانفعال الشديد. ينجم عن ذلك أن سند السيمولاكر، سواء أكانت تراكيب الوصف عند الكاتب، أو شريط المصور Pierre Zucca (الذي «وضع رسوم» العملة الحية (*La monnaie vivante*) [كلوسوفسكي])، أو ورقة الرسام لكلوسوفسكي، ينجم عن ذلك أن هذا السند لا ينبغي أن يتحمل أيّ انحراف بارز، لكي لا يضرّ هذا الأخير إلّا بما يحمله هذا السند، أي بتصوير الضحية: يحتفظ (الانحراف) به إذن في فقدان الإحساس (Insensibilité) أو في اللاوعي. من هنا النضال الفعال لكلوسوفسكي لصالح التشكيلية التصويرية (Représentative) وملعونيها، ضد فن الرسم التجريدي.

التجريد

لكن ما الذي يحدث لو، على العكس، وضعنا على السند نفسه أيادي منحرفة؟ ها هو [إذن ما يعنيه] الشريط [68]



الحركات، الإضاءات، التصحيح [تدقيق الصور]، هي التي سترفض إنتاج الصورة التي تقبل التعرّف على ضحية أو على نموذج ثابت، وستتحمل بدون ترك هذا للجسد الاستيهامي، ثمن الهيجان والإنفاق الاندفاعيين. الشريط (بالنسبة إلى فن الرسم الصباغي، القماش (Toile)) يصبح جسداً استيهامياً. كلّ التجريد الغنائي (Lyrique) في فن الرسم الصباغي يقوم على إزاحة مماثلة. إنه يفترض استقطاباً (Polarisation) ليس صوب ثبات النموذج، لكن صوب حركية السند. هذه الحركية هي المناقض التام للحركة السينماتوغرافية: إنها تتعلق بكلّ إجراء يفكك الأشكال الجميلة التي تقترحها هذه الحركة، بدرجة معينة، بسيطة أو معقدة، التي يقوم بها هذا الإجراء. إن هذه الحركية تعترض تركيبات التماهي وتحبط الأجهزة التذكرية (Mnésiques). يمكنها أن تذهب، هكذا، بعيداً في اتجاه أتاركسيا (Ataraxie) المكونات الأيقونية. والتي يلزم فهمها أيضاً كحركية للسند. لكن هذه الطريقة من إفساد الحركة من خلال السند لا يلزم خلطها مع تلك الطريقة التي تحدث عبر الهجوم المُثِلّ للضحية التي تلعب دور موتيف. لسنا هنا فقط بدون حاجة إلى نموذج، لكن حتى العلاقة بجسد الزبون-المشاهد تكون قد تمَّت إزاحتها.

كيف يتحقق الاستمتاع أمام لوحة كبيرة لبولوك[1] (Pollock)

(1) أثر بولوك (1912-1956) كثيراً على مسار الفن المعاصر وقد أُدمج ضمن تيار التعبيرية التجريدية (L'expressionnisme abstrait) الأميركية.
تقول بعض الدراسات عن فنه أنه مسكون بهاجس التعبير عن العوالم =



أو Rothko[1] أو أمام دراسة (Étude)[2] لريشتر[3] (Richter)،

= الجوانية (اللاشعورية) باللوحات بألوان عنيفة محمّلة بردّة فعل، مثل اللوحة المعنونة: Untitled (Naked man with knife)، 1938–1940 لخلق تواصل معين مع المشاهد يستثيره ولا يطلب مجرد مشاهدة عابرة. من هنا كانت الحاجة لديه إلى سبر أغوار الروح من خلال استحضار المميزات التشكيلية لفن الهنود الحمر.

(1) يصنف مارك روتكو (1903–1970) ضمن التعبيرية التجريدية وكان هنري ماتيس من بين الرسامين الذين أثروا في تجربته الفنية. كان همه البحث عن موضوعات جديدة غير موضوعات الطبيعة أو المدينة بدون أي انشغال بأهمية الشكل، الفضاء واللون متأثراً في ذلك بالأساطير فقد لاحظ أنّ «الفنان البدائي وجد أمام آلهة وأنصاف-آلهة ضرورة خلق مجموعة أخرى: وحوش وكائنات هجينة». فاللون لدى هذا الفنان كان متخلصاً من كلّ موضوع وتحوّل اللون إلى موضوع ذاته: أي إنه حوَّل مجال الاهتمام من فعل فهم إلى فعل الرؤية والمشاهدة. من بين أهم أعماله: Slow Swirl at the Edge of the Sea (1949) و Orange, Red, Yellow (1961)، من هنا استحضار ليوتار له في هذا المقام. Cf. Annie Cohen-Solal, *Mark Rothko*, Actes Sud, Arles, 2013.

(2) دراسة بمعنى «صورة تؤخذ لجسم حي أو منظر لدراسته وفقاً لمبادىء التصوير وأصوله»، **المعجم الموحد لمصطلحات الفنون التشكيلية** (الاسيسكو 1999).

(3) Gerhard Richter (ولد سنة 1932) رسام ألماني تتوزع أعماله بين التشخيصية والتجريدية، همه هو مساءلة فعل المشاهدة والرؤية وليس منح صور تنقل وتعلن الموضوع (الشيء الذي يفسّر أهميته في نص ليوتار)، من أشهر أعماله: Ema: Nu sur un escalier (1966) في إحالة إلى اللوحة الشهيرة لمارسيل ديشان (1912) Nu descendant un escalier. يقول عن لوحاته: «لوحاتي بدون موضوع. لكن مثل أي شيء، فهي موضوع نفسها. بهذا تصبح بدون محتوى وبدون دلالة وبدون معنى. إنها مثل الأشياء، الأشجار والحيوانات والبشر أو الأيام التي ليس =



أو Baruchello[1]، أو Eggeling[2]؟ إذا لم تعد هناك إحالة لضياع الجسد المُوحَّد، إذا لم تعُد تظهر، بسبب ثبات النموذج وانحرافه لأهداف ذات تفريغات جزئية، كم هي الحالة، التي لا تقدّر بثمن، تلك التي يمكن أن يكون عليها الزبون-المشاهد، فإن المُصوَّرُ (Représenté) يتوقف عن أن يكون موضوعاً ليبيدياً، والشاشة نفسها هي التي تأخذ مكانه في مظاهرها الأكثر شكلية. إن قطعة الجلد الصغيرة [الشريط] لم تعُد تنمحي لصالح هذا الجسد المعيش (Chair)، إنها تمنح ذاتها كهذا الجسد نفسه وهو في حالة اتخاذ وضع (De poser). لكن عن أي جسد موحّد

لها لا الدافع إلى وجودها ولا الغاية ولا الهدف. ذاك هو الرهان»
Cf. Gerhard Richter, *Textes*, Les presses du réel, Dijon, 1999.

(1) فنان إيطالي (ولد سنة 1924) -رسام وشاعر وسينمائي- يعدّ أحد الفنانين الطلائعيين مابعد الحداثيين قريب في أعماله من مارسيل ديشان ومتأثر بدولوز وليوتار نفسه الذي خصص له نصوصاً وأجرى معه حوارات مطولة حول أعماله Cf. J.-F. Lyotard, *Textes dispersés*, Leuven, 2011. بالنسبة إليه فنّ الرسم الصباغي نوع من المقاومة للأشكال التحكمية للمجتمع والسلطة.

(2) Viking Eggeling (1880-1925) رسام وسينمائي سويدي عاش في باريس حيث قابل فنانين من الباهاوس والديدانية وحتى وإن كانت أعماله تعبِّر عن تأثير من التكعيبية إلّا أنّ أعماله منذ عام 1917 بدأت تعبِّر عن تجريدية واضحة تتأرجح بين الحركة والسكون. استقر بألمانيا بعد سنة 1919 مع صديقه Richter حيث سيُخرج أول الأفلام التجريدية: Horizontal-Vertical وSymphonie diagonale تصور أشكالاً بخطوط دائرية. بحيث يُعد الأخير من بين الأفلام التجريبية والتجريدية في تاريخ السينما ويتركب من 7 دقائق ونصف ويصور أشكالاً بخطوط دائرية حيث يتفاعل الزمن والفضاء.



اقتُلعت من أجل أن يستمتع بها المشاهد وتظهر بالنسبة إليه فوق كل سعر؟ فأمام الرعشات الطفيفة التي تحيط بمناطق التماس وهي توحد الشواطىء اللونية لأقمشة [لوحات] (Toiles) روتكو، أو أمام الإزاحات، التي تكون بالكاد خفية، لموضوعات صغرى أو أعضاء [جسدية] لبول بيري (Pol Bury)[1]، فبمقابل تخليه عن شمولية جسده وعن تركيب الحركات التي تجعله يوجد، يستطيع جسد المشاهد أن يستمتع بها: تتطلب هذه الموضوعات ليس شللاً للموضوع-النموذج، لكن «للذات»-الزبون، تفكيك عضويته (Organisme) لذاته، تضييق طرق المرور والتفريغ (Décharge) الليبيديين في مناطق جزئية صغرى (عين-الدماغ (Cortex))، إبطال [فعالية] الجسد كله تقريباً في شدة تُعرقل [69] كل هروب للاندفاعات في اتجاه طرق أخرى غير تلك الطرق الضرورية لالتقاط اختلافات جد دقيقة. الأمر نفسه يسري، وذلك بحسب

(1) بول بيري، رسام ونحات بلجيكي (1922-2005) من التجريديين وأعماله تقوم أساساً على استيقا الحركة. حركة يظهر أنها تعارض قوانين الطبيعة، حركة وكأنها تنبع من المنحوتات نفسها ضداً على قانون الثقل (Pesanteur)، موضوعات تقريباً إنسانية حيوانية، وكأن بها حياة تحركها. إنه التباين بين هذه الموضوعات الجامدة والحركة الحيوانية-الحياتية التي تصدر عنها. مثل أعماله Le mouvement ralenti وGrande coupe porcelaine blanche et or قبل أن يبدأ اهتمامه بنحت وصنع نافورات. ويعد من ثم أحد مؤسسي الحركية (Le cinétisme) في الفنون البصرية.
Cf. Xavier Canonne, *Le surréalisme en Belgique, 1924-2000*, Fonds Mercator, Bruxelles, 2006.



أنماط أخرى، على آثار إفراطات في الحركة عند Pollock في فن الرسم الصباغي أو عند تومسون[1] (Thompson) (حينما يعمل على العدسة (L'objectif)) في السينما. إن السينما التجريدية مثلها مثل فن الرسم التجريدي تقلب في تكثيف السند الآلية (Dispositif)، وتجعل من الزبون ضحية. يوجد الشيء نفسه وإن بشكل مختلف أيضاً في الإزاحات التي تكون بالكاد غير محسوسة في مسرح النو (No) [الياباني][2].

---

(1) جون لي تومسون (John Lee Thompson) (1914-2002) مخرج وسيناريست بريطاني من أشهر أفلامه: The Guns of Navarone سنة 1961 وCape Fear سنة 1962 اللذان لعب فيهما دور البطولة الممثل الشهير Gregory Peck وتكشف أفلامه عن ردود أفعال البشر وكيف يصنعهم محيطهم، أي إن سؤاله هو الإحراج والمأزق الذي تقع فيه الذات الإنسانية. لقد كان يصوّر كيف يواجه الإنسان اختيارات صعبة يصبح فيها العالم مكاناً معقداً. لقد كان يجعل من أبطال أفلامه ذوات تختار بذاتها خارج الأنساق والقيم الاجتماعية والجماعية المسبقة.
Cf. Steve Chibnall, *J. Lee Thompson*, Manchester University Press, 2000.

(2) إنّ مسرح النو الياباني، الذي يستقي جذوره من الاحتفالات الدينية الفلاحية، لا يكون فيه العرض منفصلاً عن الجمهور سوى بمدرج خشبي مرتفع قليلاً في الهواء الطلق وفيما بعد أي في القرن الثامن عشر ستُقام العروض في قاعات خشبية حيث لا يفصل بين قاعة المتفرجين وخشبة الممثلين سوى سلم صغير كحاجز رمزي يفصل عالم الجمهور الواقعي وعالم الممثلين الخيالي. ما يهم هنا هو الحركات التي يقوم بها الممثلون بحسب ليوتار على شكل انتقالات أو إزاحات بسيطة لأجسادهم بحركات تكاد تكون غير مرئية. فالشخوص التي يتركّب منها مسرح النو هي البطل (Shite وتعني ذلك الذي يفعل) الذي يعمل على تقدم عقدة القصة من =



إنّ السؤال الذي يُعد حاسماً بالنسبة إلى عصرنا، لأنه سؤال الإخراج (Mise en scène) [الوضع على المنصة] ومن ثم الإخراج الاجتماعي (Mise en société) خارج المشهد (La scène)، هو كالآتي: هل من الضروري أن تكون الضحية على المنصة (La scène) من أجل أن يصبح الاستمتاع أكثر شدة؟ إذا كانت الضحية هي الزبون، إذا كان لا يوجد في المنصة سوى الشريط، الشاشة، القماش، السند، فهل نضيع على هذه الآلية شدة الحمولة العقيمة؟ وإذا كان الأمر كذلك، هل يلزم إذن أن نتخلى عن هذا الوهم ليس فقط [في شكله] السينماتوغرافي، لكن الاجتماعي والسياسي؟ أليس هذا الوهم وهماً؟ أليس الاعتقاد به هو الذي يكون وهماً؟ هل من الضرورة أن تحدّد هيئة لعودة الشدات القصوى، على الأقل، على هذا الدوام الفراغ، على شبح هذا الجسد العضوي أو شبح الذات، الذي هو اسم علم (في الوقت نفسه الذي لن تتمكن من تحقيقه)؟ تنظيم الهيآت (Instanciation)، هذا الحب، في ماذا يختلف عن هذا الإرساء

= خلال رقصاته وأغانيه الهادئة الحزينة (Mélopées) أمّا في الفصل الثاني من المسرحية فيظهر بوجه غير مكشوف ليقوم بالرقصة الكبرى البطيئة. أما الشخصية الثانية (Waki وتعني الكلمة ذلك الذي يوجد في الجانب) في المسرحية فإنها تسمح للمشاهد بأن يتعرف مكان ودور كل واحد من الممثلين. هذا دون أن ننسى مصاحبة الكورال والأقنعة. Cf. Jean-Jacques Tschudin, *Histoire du théâtre classique japonais*, Anacharsis, Toulouse, 2011.



(Ancrage) على عدم الذي يصنع الرأسمال؟[1].

---

(1) إن السينما المسماة «إنتاجاً» لا تنتمي إلى البنية الفوقية، تغلف آثار صراع الطبقات (في استشهاد صريح بما كتبه أدورنو في *Transparents cinématographiques*) يعني تخرج (Mettant en scène)، يعني تنتقي الحركات المتكرِّرة، التي في عمقها تخضع لأمر (Impératif) الشكل الجيد (السردي، الإيقاعي، الوزني: عمل إيروس-أبولون)، إنها تضع في الآن نفسه مشهد التصوير ومشهد تصوير الواقع، كما لو أن المشهد (La scène) هو الذي يشكِّل المشهد الثاني (الواقع) من هنا أهمية ما يسميه ليوتار بالمسرحي: فما تمَّ انتقاؤه على مشهد التصوير ستتم مضاعفته بالضرورة على مشهد الواقع. ممّا يعني أنّ أقل فيلم تجاري سيكون سياسياً (ليس المشكل مشكل محتوى، لكن تكرار) تملك السينما بذلك مفتاح السلوكات الاجتماعية والسياسية حينما تكرر حركات شدة معينة دون أخرى، فهي تجعلها تُعيد الإنتاج على مشهد الواقع، حينما تصبح معايير للسلوك. فعمل الإخراج هو عمل آلة تتموضع بين التصوير والواقع، قبل التمييز بينهما وهو ما يسميه ليوتار بماقبل المسرحي. فالشريط هو هذا الجسد المشترك بين الواقع (السياسي-الاجتماعي) والسينماتوغرافي. هنا نخرج من التمييز الميتافيزيقي بين الظاهر والفكرة (المثال الأفلاطوني). فالعامل الوحيد للتمييز بين الكيانات هو الشدات والانفعالات... ينجم بعد أن يتحقق التمييز بين السينمائي والواقعي، فإنّ الثاني يطرح ذاته كشيء صارم بينما الأول لا يظهر إلّا كحفل (Spectacle)، متخلّص من الواقع، لكن كظهور. لكن الحفل ليس أقل واقعية من الواقع ذاته، لأن كلاهما منتوج عمل إخراج. فالواقع الذي يكون مرجع وإحالة التمثيلات والتصويرات (Représentation) هو أيضاً مختلق (Artificieuse) مثل الحفل الذي نمنحه عنه. كالجسد الموحد، المجتمع السياسي والكثير من المنتوجات. فما يشكل واقعاً بالنسبة إلى تمثيلات/ تصويرات موضوعية للواقع عبر العلم، لا يملك أدنى قيمة بالنسبة إلى القبائل الأسترالية أو الهنود الحمر الذين لا يُعد الشيء بالنسبة إليهم واقعياً حقيقة إلّا حينما ينتمي إلى أحلامهم الجماعية. Cf. J-D. Déotte, op. cit.




مكتبة
الفكر الجديد

شريك غريب[1]

[111] أرغب هنا أن أنخرط بدوري في النقاش الأميركي، وربما باعتباره مجرّد نقاش يدور منذ عقدين في الوسط الثقافي الغربي ككل، والياباني أيضاً. «الفكر الفرنسي» بدوره، وجد له موطئ قدم داخل هذا النقاش، لكن الجدالات المميزة للفكر الغربي تكاد تكون غائبة في فكر الفرنسيين. سيكون من المهم، ومن الصعب أيضاً تحليل دوافع هذه المقاومة الفرنسية لهذا النقاش العالمي. قد يُقال إن المبادرات الفكرية التي تأتينا من مناطق أخرى من العالم تظهر لنا (حينما تصلنا، بضغط الترجمة والمقدمات التي تكتب عنها وتلج إلى داخل فرنسا) تظهر لنا إما منعدمة الفائدة بذاتها، أو تجيب عن أسئلة سبق أن فكرنا فيها، أو غير مصاغة بشكل واضح كفاية، أو أخيراً مهيكلة بشكل سيئ. إننا نعتقد صراحة أنّ الأسئلة الحقيقية لا تحتاج بالضرورة إلى الحجاج، والكتابة لوحدها قادرة على أن تتلقاها.

---

(1) « Un partenaire bizarre », in *Moralités postmodernes*, Galilée, Paris, 1993. الأرقام بين المعقوفات تُحيل إلى أرقام الصفحات من الكتاب المذكور.



أقصد هنا، بالضبط، الحجاج على النمط [112] العالمي وخصوصاً الأميركي: الحدود التي تضعها الكتابة في نمطها الفرنسي ضد الحجاج. سأتوقف عند بعض هذه الأسئلة التي أثيرت خلال النقاش الذي بدأه ريتشارد رورتي في جامعة أنتوني هوبكنز سنة 1984 والمنشور في مجلة *Critique* (عدد 456) بعناية من طرف Vincent Descombes تحت عنوان «المرور عبر المحيط»[1]. هذا لا يعني أن الأسئلة الأخرى أقل أهمية، بل بالعكس.

---

(1) يحاور هنا ليوتار، أو بالأحرى يرد على مجموعة من الاعتراضات التي عرضها رورتي في نص « Le cosmopolitisme sans émancipation, en réponse à Jean-François Lyotard », in *Critique*, N° 456 (La traversée de l'atlantique), Mai 1985, pp. 569-580. حيث حدّد رورتي نوع البراغماتية التي ينتمي إليها وهي براغماتية John Dewey التي «هي نوع من الدفاع الفلسفي عن الليبرالية السياسية، كنمط من جعل السياسة الاجتماعية الديمقراطية مقبولة». لهذا «يقبل البراغماتي الحكايات الكوسمبوليتية لكن ليس لأنها حكايات تحرر. ويعتقد أنه لا وجود هناك لما يحتاج إلى التحرر... فقد تمكنت الإنسانية من «خلق خليط من القيم المتعارضة، بل يظهر أنها بلغت اليوم نتيجة طيبة تتجلى في مؤسسات الغرب الليبرالي». فعلى عكس النازي الذي يقول «نحن الأحسن (Bons) لأننا الجماعة الخاصة التي هي نحن» والليبرالي الإصلاحي يقول «نحن أحسن لأننا وصلنا إلى إقناع الآخرين، بالحجاج عوض القوة، على أننا كذلك» وبالتالي فإن الليبرالية السياسية تقترح وضع النزاع (Le litige) محل الخلافات (Les différends)، على عكس ليوتار، ولا وجود لسبب فلسفي قبلي يمنع من نجاح هذا المجهود». كما أن «المصطلحات التي يستخدمها ليوتار للتفكير في التحقيق (L'enquête) الفلسفي، فكرة سيئة، على منوال القضايا المطروحة أمام المحاكم، =



= الشيء الذي يوجد مصدره في الفكر الكانطي حيث رسم هذا التقليد الفلسفي المؤسسات والنظريات على أنها مطلوبة للمثول أمام محكمة العقل الخالص... ومن ثم فإنّ ديوي اقترح على أنه لا يلزم اعتبار العقلانية كتطبيق لمعايير، قوانين (كما هو الشأن في محكمة) لكن كبلوغ لتوافق (Consensus) (مثلما هو الشأن في مؤتمر شعبي). سيكون تاريخ الإنسانية إذن تاريخاً كونياً بحسب كمية التوافق الذي نحصل عليه بين الكائنات البشرية -يعني بمقدار استبدال القوة بالتأثير البلاغي على المتلقي (Persuasion)، النزاع محلّ الخلاف». يعترض أيضاً رورتي على النقد اللاذع عند ليوتار لهابرماس والبرغماتيين حينما ينتقدون بدورهم الفكر الفرنسي. فليس هدفنا، نحن، يقول رورتي، نقد اللاعقلانية إلّا لأن العقلاني يعني الإقناع واللاعقلاني يدلّ على العنف. لهذا نتخوّف من رفض الفرنسيين لليوتوبيا، وعدم ثقتهم في الديمقراطية الليبرالية. الفرق، على مستوى الأساليب، بين الفرنسيين والأميركيين هو أنّ الأولين يقضون وقتهم في محاولة تأسيس «التحكم في الكلام والمعنى الشيء الذي يعبر عن انخراط في «نقد راديكالي»، أي إبداع مصطلح جديد، يجعل المشاكل الفلسفية والسياسية القديمة متجاوزة. في حين يزعم نظرائهم الأنكلوساكسونيين أن العالم كله يتحدث اللغة نفسها، وأن أسئلة المصطلح [التي يثيرها الفرنسيين] هي «ببساطة لفظية» فقط، فما يهم هو الحجاج - الذي يستدعي حدوساً يمكن التعبير عنها في المصطلح الكوني الذي ظلّ يستخدمه العالم دوماً. لذلك يستخدم الأنكلوساكسونيين نعتاً غير مناسب هو «اللاعقلاني» ضد الفكر الفرنسي. لهذا على الفلسفة الأنكلوساكسونية أن تتخلى عن هذا النعت، لكي تصبح «قليلاً فرنسية» وأن تقبل أن المصطلح الكوني ليس معطى لكن يلزم العمل على بنائه. لكن على الفلسفة الفرنسية بدورها أن تقبل أن تبني مصطلحاً جديداً والذي لا يمكنه أن يتمّ إلّا حينما تظهر نقائص المصطلح القديم ويمكن، السفر، بشكل جدلي، بين القديم والجديد. ويظهر، يقول رورتي في ختام مقاله، أن زملاءنا الفرنسيين مستعدون لإيجاد أو خلق جزيرة لسانية ودعوة الناس لكي يقطنونها، وليسوا مهتمين بخلق جسور بين هذه الجزر واليابسة الكبيرة». ويضم العدد نفسه من مجلة *Critique* حواراً بين ليوتار ورورتي =



= قدم فيه الأول ست ملاحظات ضد رؤية الثاني *(Discussion entre Jean-François Lyotard et Richard Rorty*, pp. 581-584)، وضح ليوتار في أولها أنّ منظوره تراجيدي مقابل المنظور الحواري (التواصلي) لرورتي. الملاحظة الثانية أنّ مفهوم اللامقايسة إنما هو بين أجناس الخطاب وليس بين تعددية الألسن. يمكن أن نحكي حدثاً بأهداف ورهانات متعددة: من أجل الإضحاك أو الإبكاء أو الإقناع... إلخ. الملاحظة الثالثة أنّ الأجناس تتحدَّد بقواعد، أو أننا حينما نريد أن نعرفها نلجأ إلى تحديد قواعدها. وهو ما حاول أرسطو القيام به حينما أراد أن يحدد ماهية الشعر وهو ما يحاول القيام به جونيت أيضاً. لكننا نتعلم الأجناس من التخاطب من خلال جمل وليس من خلال قواعد. الملاحظة الرابعة هي أن هناك تمييز أساسي بين أشكال السلطة (Formes de pouvoir) وأشكال الحكم (Formes de gouvernement) عند كانط، فالديمقراطية هي نمط من الحكم مثلها مثل الملكية. لكن لا وجود إلا لنمطين من السلطة: الجمهورية والاستبدادية. حيث يضيف كانط أن الديمقراطية بالضرورة استبدادية. لذلك أدعو، يقول ليوتار، رورتي إلى مراجعة ثقته في الديمقراطية، حتى ولو كانت ليبرالية... الملاحظة الخامسة هي أننا نحن الفرنسيين لا نفكر في الفلسفة أو الأدب أو السياسة بدون أن نتذكر أنّ كل ذلك كان في الحداثة تحت علامة جريمة وقعت في فرنسا 1792. حينما قتلنا ملكاً شجاعاً محبوباً الذي كان تجسيداً للمشروعية (Légitimité) (بالمعنى الذي قصده هيغل حينما قال إنه على السلطة المشروعة أن تتجسد في فرد). لا يمكننا أن لا نتذكر أن هذه الجريمة شيء مرعب. فحينما نريد التفكير في السياسة نعلم أن سؤال المشروعية يطرح في كل لحظة، مهما كانت طبيعة الحدث. لذلك ليس غريباً أن تكون هناك العديد من الدساتير التي مرت على فرنسا منذ الثورة. والحالة ليست نفسها في أميركا. الأمر نفسه بالنسبة إلى الأدب. فالكتابة مرتبطة عند الفرنسيين بذاكرة هذه الجريمة. فحينما يتحدثون عن الكتابة فإنهم يقصدون ما يُعد بالضرورة جرماً في الكتابة. الشيء الذي ننساه حينما نشرع في الحديث عن الكتابة بمصطلحات أكاديمية. الفكرة التي يختم بها رورتي حواره مع ليوتار هو صعوبة التمييز بين التأثير (Persuasion) والإفحام (Conviction) (كما =



سأشرع في معالجة هذا الأمر انطلاقاً من حُكم مزدوج أصدره ريتشارد رورتي على فلسفة اللغة المحايثة للغة الفلاسفة الأنكلوساكسونيين والفرنسيين على حدّ سواء. يفترض رورتي أولاً أنّ هؤلاء الفلاسفة (أي التقليديون) يحتلون «وضعية غير صحيحة» حينما «يزعمون أن العالم برمته يتكلم اللغة نفسها، وأن أسئلة المصطلح إنما هي أسئلة لفظية لا غير، وأن ما يهمّ هو الحجاج». سيكون من المفيد، يستنتج رورتي، أن يصبح هؤلاء الفلاسفة أكثر فرنسية. لكنه يضيف من جهة أخرى «نحن الأنكلوساكسونيين نعتبر أن الفلسفة الفرنسية ستصل إلى قبول أن تبني مصطلحاً جديداً لا يتمّ إلّا حينما نستطيع الحديث عن نقائص المفهوم القديم وحينما نتمكن من السفر، جدلياً، بين المصطلح القديم والجديد». ويستنتج «يظهر لي أن زملائنا الغربيين أكثر استعداداً لإيجاد أو خلق جزيرة صغيرة لسانية ويدعون الناس إلى الاستقرار بها وليسوا مهتمين أكثر بخلق جسور بين هذه الجزر الصغرى واليابسة الشاسعة».

أشير هنا إلى مظهرين للتباعد [بين التصورين]، الذي يفترض أن **المحيط الأطلسي**[1] هو الذي يتحمَّل مسؤوليته، من خلال

= يفصل الإغريق بين المنطق والبلاغة) دون التمييز بين حضور العنف أو غيابه، أي بدون التوفر على حكاية-واصفة (Métarécit) تسرد كيف أنّ الذات الإنسانية الأصيلة تحرّرت من أوهامها وأحكامها المسبقة. هذا هو إذن السياق الذي بسببه كتب ليوتار هذا المقال الذي نعرِّبه هنا.

(1) يقصد هنا ليوتار التباعد الجغرافي بين أوروبا وأميركا أي بين ما يسمى الفلاسفة القاريين والأنكلوساكسونيين.



تموضعي إذن في النمط الحجاجي وآمل أن أساهم في النقاش الذي دعانا له رورتي: أولاً الطبيعة الحقيقية للتنافر (أو الانتماء إلى جزيرة صغرى (Insularité)) هو ما يهمني في اللغة وليس ذلك المتعلق بالمصطلحات؛ ثم الامتداد الذي تعرفه، ما تسميه البرغماتية (النفعية) الجديدة، بالتداولية اللغوية[1] إلى غاية شرط يتجاوز [113] بكثير النقاش لغايات التوافق (Consensus)، الذي يضع له أصدقاؤنا الأميركيون حداً.

من المفترض في أي نقاش، أنّ كل واحد من المتخاطبين يحاول أن يجعل الآخر مشاركاً له في وجهة نظره، يعني أن يقنعه. لكن لا معنى لهذا الهدف إلّا حينما تكون وجهات النظر أولاً مختلفة. فنتساءل إذن كيف يمكن للتعارض أن يمنح المكان للرضى أو التوافق، بعد النقاش.

في الميتافيزيقا العقلانية يتمّ التفكير في الاختلافات كانعتاقات من الأحكام المسبقة، الآراء، الأهواء، الخصوصيات، السياقات - كل الأخطاء، التي يحاول النقاش تبديدها على ضوء العقل. لذلك يفترض إذن أنّ هناك لغة عقلانية كونية. لا يكون النقاش ممكناً إلّا لأنّ كل واحدة من وجهات

---

(1) يلزم هنا التمييز بين البرغماتية (Le pragmatisme) والتداولية (La pragmatique)، فإذا كانت الأولى هي المذهب النفعي الشهير (James, Dewey, Peirce) فإن الثانية تعرف بأنها «دراسة استخدام لغة في خطاب معين... وهي تهم مجموع شروط إمكانيته». Cf. Françoise Armengaud, *La pragmatique*, PUF, coll. Que-sais-je, Paris, 1985/1993, p. 5.



النظر قابلة للترجمة في هذه اللغة ولأن هذه الترجمة تعمل على إظهار ما هو مغلوط في وجهة النظر الخاصة.

إذا ما قبلنا هذا الافتراض القوي، فمن الملائم القول أنّ الرضى يحصل بالإفحام (Conviction) أكثر ممّا يحقق من خلال التأثير (بحجج). تأسس التمييز بين الإجرائيين السابقين [الاعتقاد والإقناع] بوضوح منذ أرسطو حينما ميَّز بين حالة المعرفي (Epistimé) الناجمة عن المنطق، وحالة الإيماني (Pistis) المؤسس على الآليات الجدلية و/ أو البلاغية. وطُرح مبدأ اللغة الكونية (هنا) كالأساس الشرعي الوحيد للرضى. إننا نلزم بالإقناع حينما لا نستطيع (في الجدل أو البلاغة) أو (حينما لا نريد في البلاغة والسفسطة) استخدام اللغة الكونية. فصل أرسطو، وهو يتابع البحث في إجراءات تداولية، أدوات أخرى أيضاً للحصول على نتائج توافقية، مثل الأدوات الشعرية أو الاثيقية.

حافظت هذه التمييزات، وإن بنتائج متباينة، على نفسها على امتداد تاريخ الفكر الميتافيزيقي الغربي. يمكن أن نعتبر فكر لايبتز كمحاولة لإذابة [114] هذه التمايزات، ومحو أي أثر لها، في لغة مقنِعَة بشكلٍ لا جدال فيها، هي لغة الرياضيات الكونية (Mathesis universalis). لكن رغم ذلك، حافظت هذه التمايزات على نفسها، بل وتقوت مع باسكال ومع كانط. بحيث تقوم أجزاء النقد الثلاث (الكانطية) على فحص الشروط الخاصة بثلاث آليات للحصول على الرضى: الفكري، الاثيقي والاستثيقي. تبقى الجدة الأساسية المستحدثة، في هذا الإطار،



من طرف النزعة النقدية في أنّ قواعد النقاش الاثيقي أو الاستثيقي ليست كونية وأقل صلاحية من تلك التي تحكم المعرفة. لكنها مختلفة عن هذه الأخيرة، ومختلفة فيما بينها أيضاً. بهذا تكون وحدة العقل قد تفككت، بحيث توجد أنماط متعددة للكونية. فمتخاطبين اثنين [مثلاً، لا بد أن] أحدهما يسير وفق الحجاج بحسب العقلانية المعرفية كما حددها كانط، والثاني يناقش انطلاقاً من عقلانية اثيقية (أو استثيقية)، فلا يمكنهما أن يصلا إلى يقين مشترك، نظراً إلى غياب نحو (Grammaire) ترسندنتالي مشترك. يمكنهما فقط، بفضل الحكم المنعكس، أن يتفقا على قبول التنافر بين هذين الإجرائين في الفكر. على الرغم من قيمة الاعتراضات، المعقولة ولكن غير المتلائمة، التي قدمها رورتي ضد قراءتي الخاصة لفيتجنشتاين، ما زلت أعتقد أن تعددية «ألعاب اللغة» تطرح صعوبة مماثلة لمبدأ اللغة المنسجمة.

سأقدم بصدد، هذا الموضوع، ملاحظتين هدفهما تسهيل [الوصول إلى] وفاق[1] أخير. أولاً، السؤال الذي يطرحه التنافر بين التقنيات، الملكات، الألعاب أو الأجناس لا يتعلق بالقدرة على تعلم القواعد الخاصة بكلّ واحدة من هذه الإجراءات، مثلما يقوّلني إياه رورتي. من الواضح أنّ قواعد جنس معين تكون ثانوية في علاقة باستخدامه أو ممارسته. فداخل التخاطب يتحقق

---

(1) وفاق ترجمة لكلمة (Assentiment) (بمعنى رضى كما هو شائع ترجمتها)، كما ترجمنا (Dissentiment) بتعارض.



التعلم. فهل يلزم أيضاً التفاهم حول التخاطب؟ سأعود إلى هذا الأمر في الأخير.

ليس هدفي أبداً هو التعلم، لكن شروط الرضى، يعني آلية من أجل رفع التعارض الذي يميز العلاقة بين المتخاطبين في بداية [115] النقاش. أقول إنه لا ننتصر على التعارض، بالشكل نفسه حينما نحلّ معادلة من الدرجة الثانية أو نقدر جمال نحت، أو نفسر ظاهرة فيزيائية، أو حينما نُقَوم صواب سلوك معين، أو حينما نقرر لمن نصوت في اقتراع معين. هذه الملاحظة البسيطة ليست أقل عقلانية، مثلما يحاول هابرماس السيطرة على تخوفه منها، على العكس من ذلك، أعتقد أن هذه الملاحظة الوحيدة، هي القادرة على تحديد خصوصية الإجراءات العقلانية. إن العقلانية لا تكون معقولة إلّا حينما تقبل أن العقل متعدد، مثلما يقول أرسطو عن الوجود أنه يذكر بعدة أشكال.

الملاحظة الثانية يجب فصل هذا المشكل الذي طرحته مسألة التعددية عن مشكل الترجمة. فهذا الأخير بالأساس هو مشكل لغة. أحس أنني أتفق مع نقد Donald Davidson لمفهوم «الخطاطة المفهومية»[1] التي تعد إديوم (Idiome) لكل واحد من المتخاطبين (فرد أو جماعة)، الشيء الذي يَمنع على هؤلاء

(1) Schème conceptuel ويقصد بالخطاطة المفهومية هو الاختلاف الذي يميز لغة عن لغة أخرى ويجعل ترجمتها بعضاً في بعض شيئاً مستحيلاً.
Cf. Peter Hacker, « Sur l'idée de scheme conceptuel chez Davidson », in *Revue du MAUSS*, N° 17, La découverte, Paris, 2001/1.



التواصل بالأحرى إلى الوصول إلى توافق. يفترض مفهوم «خطاطة» بهذا المعنى، كما يوضح دفيدسن، كياناً، عالماً، طبيعة، تجربة، بداهة، أضيف لغة كونية؛ التي قد توجد في استقلالية عن كلّ خطاطة، يعني خارج أي لسان، وأن هذه الخطاطة تأتي لتشويه أو تشكيل وتنظيم، نقول تتخيل، «بطريقتها» الخاصة. لكن فرضية الخطاطة هذه، تمنع أن يقبل هذا الكيان وصفاً آخر وبوسيلة أخرى غير هذه الخطاطة نفسها. وبهذا تنبلج هذه الفرضية كإحراج محايث. فكيف يمكنني معرفة أن مخاطبي يتوفر على خطاطة أخرى غير تلك التي لي في حالة ما لم أتمكن من ترجمتها في لغتي؟ إنّ مفهوم الغيرية المطلقة إحراج بدوره، ما دامت الغيرية متعلقة بهوية محددة. التعارضات، المفترضة في النقاش إذن، يعلن عنها على أنها دائماً شبيهة بالاختلافات المعبّر عنها في لسان، وقابلة للترجمة بعضها في بعض.

كما يلاحظ دفيدسن، لا يتبع ذلك وجود لغة كونية، لأنه لا يعد بديهياً [116] وجود مثل هذه الكونية الفريدة. يجب فقط قبول مبدأ يسميه دفيدسن «بالشفقة»، ومعناه أني أعترف بالتعارض مع الآخر مع السماح له معي بالاعتقاد بصحة القضية التي يعارضني بها.

حينما أثير التنافر بين التقنيات، الملكات، الألعاب والأجناس، يمكنني أن أتقبَّل بشكل طوعي مبدأ الشفقة الذي يقول به دفيدسن. بهذا فسؤال قابلية الترجمة اللسانية للجُمل التي يتمّ تبادلها، بين الذي يتحدث بلغة معرفية، وبين ذلك الذي



يتحدث بشكل اثيقي أو استثيقي، لا يطرح أبداً. إنه التعريف نفسه الذي نعرف به لسان من حيث كونه مجموع الجمل التي تقبل الترجمة في لسان آخر.

لكن لا يُعد بديهياً، حتى وإن قُبل مبدأ الشفقة ذاك، أن الإجراء نفسه الذي به أحاول إقناع مُخَاطبي بأن شيئاً ما جميل، يمكن ترجمته في الإجراء الذي يحاول به هذا الآخر إقناعي أن هذا الشيء حقيقي.

قد لا يفيد شيئاً أن نستنتج من هذا، أننا فعلاً لا نتحدث بصدد الشيء نفسه. إن النقاش ذاته هو الكفيل بأن يكشف عن هذا، ولا يوجد أي طرف ثالث يمكنه أن يعرف ذلك بشكل مسبق. (أظن، كتتمة لهذا الموضوع، إننا لم نمنح القيمة التي تستحقها وظيفة مفهوم كريبك (Kripke) «التعيين الصارم»[1] في تحديد المراجع التي ننطلق منها في أي نقاش. لكنني سأترك هذا الأمر الآن).

قد يقبل مني البعض، على أنه فعلاً، هناك صحة صعوبة

---

(1) المقصود هنا بالتعيين الصارم (La désignation rigide) كل مصطلح قادر على (الإحالة، تمثل، اختيار) للشيء نفسه في كل العوالم الممكنة حيث يوجد. فنكسون (Nixon) الذي كان رئيس الولايات المتحدة يعني الشخص نفسه مهما اختلفت العوالم الممكنة التي عاش فيها، لكن تعبير «رئيس الولايات المتحدة» لا تملك الشساعة الدلالية نفسها التي يملكها الاسم الخاص (Nom propre) «نكسون» لأنه يحيل ويختار ويمثل الشيء نفسه. Cf. Mattieu Fontaine, « La thèse des désignateurs rigides et la distinction des modalités », in Saul Kripke, *La logique des noms propres.*



تحقيق التوافق بين متحدثين، لأن لهما رهانين متباينين. لكن لا بد أن أضيف هنا أيضاً أن هذا الافتراض ساذج بدوره، لأنه يضعنا في وضعية «حوار الصم».

المهم في هذا الاعتراض هو أنه يلزم إدخال مفهوم «الرهان». وهو ما يستجيب بشكل مضبوط لتصور فيتجنشتاين حول ما يسميه «ألعاب اللغة». فآليات النقاش أو الحجاج خاضعة لرهان ما. في التقليد الأنكلوساكسوني، يتم ربط هذا الرهان بقصد معين. لكن ألاحظ [117]، من خلال تسجيل ما أسميه الرهان في القصد، أنه يتم الحديث عن التنسيق بين الرهانات. يُقال فعلاً أنه في كل حالات النقاش كل واحد يهدف إلى إقناع الآخر بأن ما يقوله صحيح. إجراء الإقناع، بحسب رورتي، اتهام الآخر بالاعتقاد في حقيقة ما يقوله، بحسب دفيدسن، يسمحان بالاعتقاد بوجود نوع من البداهة الكونية، كما لو أنّ النقاش والحوار لا يفترضان فقط في جميع الحالات إلّا هدفاً واحداً، هو إقناع الآخر بصدقية[1]. إن ذلك لا يعني سوى قبول إجراء واحد، الإقناع، ورهان واحد، هو الصدقية.

يتشابه هذا الاستثناء بما يُمارس في الفكر النظري[2]. تقوم

---

(1) ترجمة لكلمة Véridicité.

(2) يقصد هيغل والتعبير كان يستخدمه ماركس نفسه كما هو الشأن في «بيان الحزب الشيوعي» Cf. Marx et Engels, «Manifeste du parti communiste », traduction française de Laura Lafargue, Aden, Bruxelles, 2011.



المماثلة على مبادلة جملة بين مزدوجتين محلّ الجملة بدون مزدوجتين. أقول إن لوحة Manet المسماة Un bar aux Folies-Bergère جميلة. فمُخاطبي الدافدسوني يفهم من هذا أني أقول «إنه صحيح بالنسبة إلي أنّ لوحة Manet جميلة «أو» أن جمال هذه اللوحة حقيقي بالنسبة «إلي»». ذلك هو إشفاق مخاطبي. إشفاقٌ فلسفيّ بشدّة، لكن ليس ميتافيزيقياً بالطبع، لكنه فوق-حجاجي. بالنسبة إلى مخاطبي الرورتي يفهم أنني أستعد لإقناعه بهذه الصدقية، لأنه كيف يمكنني إقناعه بحجة جمال اللوحة، والذي ليس سوى إحساس أحسه بمناسبة مشاهدتها؟ سأذكر هنا، على الرغم من مخاطرة أن أثير ضدي غضب البرغماتية-الجديدة، بمفارقة (Antinomie) الذوق الكانطية: «1- إن الحكم الجمالي لا يتأسس على مفاهيم، وإلا كان من الممكن أن نتجادل بصدد هذا الموضوع (أن نقرر انطلاقاً من براهين). 2- يتأسس الحكم الجمالي على مفاهيم، وإلا ما أمكننا أن نناقش، رغم الاختلافات التي يعرضها، هذا الموضوع (الزعم بالرضى الضروري للغير بهذا الحكم)» (نقد ملكة الحكم، فقرة 56).

فبمجرد ما أناقش فيها جمال لوحة Un bar aux Folies-Bergère، عليّ أن أقبل أيضاً افتراضات رورتي ودافيدسون، نقبل [118] أيضاً أن الأمر هو قضية مفهوم، أي قضية حقيقة وإقناع بحسب المعنى الذي يمنحانها لهذه الكلمات. لكن الإحساس بجمال اللوحة أيضاً يعالج كما لو أنه حكم ضمني(1) (كانط

---

(1) ترجمة لمفهوم Exponible الذي يعرفه كانط في المنطق بقوله: «هو =



57). يعني كما لو أنه بالإمكان ترجمته في مفاهيم ومدّه بحجج. بهذا يضيع التنافر بين الأذواق، والاختلاف بين الاستثيقا والجدل، أو بين الجميل والحقيقي يختفي [بدوره].

لن أناقش هنا الحجة التي يحاول بها كانط الخروج من هذا الإحراج. يكفيني أن أكشف انطلاقاً من هذا الأخير كيف أن المبدأ، السياسي بالنسبة إلى رورتي، واللساني بالنسبة إلى دافيدسون، الذي بحسبه النقاش دوماً ممكن، يصطدم بصعوبة. وأن هذه الصعوبة لا تنتج عن التنافر بين الإديومات غير القابلة للترجمة، سواء أكانت فردية أو ثقافية، لكنها تنجم عن استحالة اختزال جنس خطابي في آخر، وإن كانت في خطاب للمتحدث نفسه أو بين متخاطبين يتحدثان اللسان نفسه.

هذه اللاختزالية لا تعني أن المخاطب الذي «يتحدث الاستثيقا» لا يمكنه أن يتفاهم مع ذلك الذي «يتحدث المعرفة». لكنني أقول العكس، آخذاً بحجة دافيدسن، وذلك لأن هذا المخاطب نفسه يمكنه أن يتحدث بأشكال مختلفة، أو إذا فضلنا القول بصيغة أخرى، أن لسانه يقبل رهانات وإجراءات مختلفة جذرياً بحيث يصبح الخلاف ممكناً. نحن لا نرفض أبداً أن

= الحكم الذي يتضمن في الوقت نفسه، وإن بشكل خفي، إثباتاً ونفياً، بحيث يظهر الإثبات واضحاً والنفي خفياً»... مثل القول «إن بعض الناس علماء، بحيث يوجد حكماً نافياً بشكل ضمني داخل هذا الحكم مضمونه: كثير من الناس ليسوا علماء». Emmanuel Kant, *Logique*, tr. L. Guillermit, Vrin, Bibliothèque des Textes Philosophiques, Poche, 1997 § 35. (م.م)



الخلاف كما يعترض علينا Frank Manfred[1] يتطلب ذاته لساناً مشتركاً. فقط كلمة لسان (Langue) هنا، لغة (Language) في الإنجليزية تتخذ معنى عاماً الذي يسمح بكلّ الانزلاقات، أفهمها هنا بمعنى لسان طبيعي يقبل الترجمة في لسان آخر معروف.

يأخذ قرائي كثيراً اللسان أو اللغة في معنى إديوم، نظرية، يعني ثقافة. أقبل كل هذه الدلالات، إلا معنى النظرية. وجهة نظري هي أنّ هذا اللسان الطبيعي [119] أو هذه الخصوصية الثقافية تتضمن في ذاتها رهانات مختلفة، وتسمح للعديد من الأجناس [الخطابية] المختلفة الإجراء التداولي، يعني التأثير على المخاطب. يمكننا أن ننقل ما يقال عن الجنس المعرفي إلى الجنس الاستثيقي، اعتماداً على اللغة الواصفة التي تقوم على وضع الجملة الاستثيقية بين مزدوجتين. لكن هذه النقلات ليس ترجمات، بل يلزم تسميته بإحالات.

(استثنيت النظرية، من بين الدلالات الممكنة لكلمة لسان هنا، لأن النظرية تنتمي فقط إلى النوع المعرفي، لذلك تظهر لي اللامقايسة بين البراديغمات العلمية، كما اعتقد Thomas Kuhn أنه بإمكانه استخلاصها من تحليله لتاريخ العلوم، غير مقبولة).

إذا قُبلَ واقع التنافرات هذه، فسَيُستَنْتَجُ من ذلك عدم إمكانية

(1) يعدّ Frank Manfred أحد كبار فلاسفة الأدب، وهو فيلسوف ألماني معاصر له أطروحة عن الرومانسية الألمانية الأولى، كما اهتم بفلسفة الوعي والفلسفة التحليلية وكذا الهيرمينوطيقا. من أهم تصانيفه: *Qu'est-ce que le néo-structuralisme ?*, tr. Ch. Berner, Cerf, Paris, 1989.



خضوع النقاش لأية أهداف إقناعية، ولا حتى «الحوار» على أنه الحالة التداولية الصغرى[1]. يعتقد رورتي أن النقاش هو البديل الوحيد للعنف وأن هدف الإقناع لوحده يكفي لإدخال المتكلمين، أكثر فأكثر في جماعة المُتَخاطبين. يُعد مفهوم الحدّ الأدنى من الحوار حقاً شيئاً ضرورياً لكل سلطة ليبيرالية ديمقراطية. هذا ليس بشيء جديد. لا أرى حتى ما الذي يمكننا معارضته بها حينما لا نجد بديلاً سياسياً للديمقراطية الليبرالية، كما يظهر منذ الآن كحالة واقعية. لذلك لا أظن صائباً أنّ رورتي أو آخرين سيسمحون لأنفسهم بفهم دفاعي عن الخلاف على أنه مجرّد تردّد لأصداء النزعة اليسارية، النزعة الثورية، أو الإرهاب. . .

فاعتبار النقاش، أو حتى الحوار البسيط، بهدف نشر التوافق، كمَهَمة سياسية ضرورية شيء، وشيء آخر أن نختزل في هذه المهمة كل «الاستخدام» [120] الذي يمكن القيام به للغة. سأقدّم بصدد هذا الموضوع هنا ملاحظتين.

أولاً يظهر لي أنه من المؤكد، حتى في السياسة، أن النقاش في معناه الأرسطي كجدل، ليس هو كل شيء. فهناك أجناس أخرى من الخطابات تتدخل في هذا النقاش مثل البلاغي، الاثيقي، القانوني، ومن ثم لن يكون من الصحيح القول إنّ كل الجمل يمكنها أن تستنبط من الجدل في نقاش ما، ولا حتى الاعتقاد أنها تخضع له. مثلاً، لا توجد جماعة سياسية بدون

(1) Pragmatique minimale



نموذج مثالي، أو لنقل بدون واجب أسمى. هل يلزمنا أن نكون الأكثر ثروة، الأكثر وطنية، الأكثر قوة، الأكثر سعادة، الأكثر عدالة... إلخ؟ فأن تحاول استنتاج جواب لسؤال **الواجب** (Devoir) هذا انطلاقاً من حجاج وصفي سيكون أمراً فارغاً. لا يمكن للحجاج إلّا أن يقدم إجراءات بها يمكن أن يكون للمتخاطبين المشكلين لجماعة، بعد أن يكون المثال قد حُدِّدَ، الحظ الأوفر لتحقيق التقارب بينهم جماعياً. تحليل مشكلة العدالة مثلاً، من طرف **راولز**، لا يناقش الجواب الذي نمنحه لسؤال الواجب. لأنّ الجواب مكتسب من البداية: العدالة هي المساواة التوزيعية. لا تقوم نظرية العدالة عند **راولز** إلّا على مناقشة الإجراءات التي تسمح بضمان أفضل للمساواة في توزيع الخيرات، يعني الامتيازات والأضرار بجميع أشكالها بين الأفراد والجماعات. لكن كما لاحظ John Rajchman[(1)]، لم يبرهن **راولز** ولم يحاول البرهنة على أن العدالة التوزيعية أمر عادل. وهو نفسه ما ردده Ernest Nagel[(2)] ضد نظرية **راولز** وإنْ بمصطلحات أخرى.

في نهاية المطاف، يمكننا تقبُّل شيء ما عادل على أنه

(1) هو فيلسوف أميركي ساهم في نشر الفلسفة الفرنسية في الأوساط الأميركية، مهتماً بفلاسفة مثل فوكو -لاكان-دولوز. من كتبه المترجمة إلى الفرنسية *Érotique de la vérité: Foucault, Lacan et la question de l'éthique*, PUF, Paris, 1994.

(2) فيلسوف ذو أصول تشيكوسلوفاكية توفي سنة 1985، ينتمي إلى الوضعية المنطقية، وبكتابه **بنية العلم** (1961) فتح الباب أمام الفلسفة التحليلية.



واجب (ويسمى أيضاً مبدأ، وإن بشكل غير دقيق جداً)، إلى حدّ أنه لا يوجد أحد يمكنه أن يرفضه بشكل عقلاني. النزعة التعاقدية التي دافع عنها Thomas Scanlon[1]، تجعل من التوافق، أو تحديداً من استحالة وجود تعارض عقلاني حول إلزام (Obligation) معين، محتوى العدالة نفسه في هذا الإلزام. كما كتب Scanlon يقول [121]: «فكرة الاتفاق العام تشكّل وجود الأخلاق ذاتها».

بالدرجة نفسها يُقال إن القيمة المعيارية لإلزام ما تأتيه من كونه لا يقبل النقاش بأيّ حجة عقلية. هنا النقاش العقلاني أو التخاطب الحجاجي مبني على نموذج مثالي للعدالة. الشكل الذي به يتصرف (Procéder) يأتي ليحتلّ مكان ما ينبغي الوصول إليه من خلال الإجراء (Procédure). إنها أسمى حالة من غزو جنس جنساً آخر، الاثيقا والحق على المعرفي [مثلاً]، في المعنى الأرسطي للجدل. لكن هذا الغزو لا يمكنه أن يتحقق إلّا بسبب الغموض الذي يسيطر على ما يعد عقلانياً أو لاعقلانياً لنرفضه في مجال العدالة. بأيّ عقل يتعلق الأمر إذن؟

في النقد الثاني أو في **ميتافيزيقا الاخلاق** يثير كانط بدوره، إجماع (Unanimité) الموجودات العاقلة العملية في صياغة

---

(1) بدوره من الفلاسفة الأميركيين الذين اهتموا بالاثيقا والفلسفة السياسية، حاول تطوير نظرية تعاقدية في مسار راولز وكانط وروسو نفسه من كتبه: *Moral Dimensions: Permissibility, Meaning, Blame*, Harvard University Press, 2008.



القانون الأخلاقي، لكن من أجل قيادة أو توجيه الحكم الأخلاقي الفردي فقط. نقرّر بصدد ما هو عادل، كما لو So dass، أنه يلزم هذا القرار أن يتمكن من أن يُقبل من طرف الكل، كقاعدة (Maxime) تشريع معين. إمكانية التقبل هذه ليست هي محتوى العادل، لكنها إجراء يُتَّبع ذهنياً في «تحديد» (Détermination) ما والذي لا يمكن القيام به إلّا حالة بحالة، على شكل مماثلة. لأنّ الواجب يلزم أن يحسّ به كشيء غير محدد، يعني خالٍ من أي محتوى، من أجل أن يكون شرط الأخلاقية (الحرية) مُرْضياً. ينبغي أن يعرض ذاته أولاً كإلزام فارغ. علامة عرضه (Présentation) ليست مفهوماً، وإنما إحساس، هو الاحترام. فعمل حرية الانعكاس منح محتوى لما يعدّ واجباً. في غياب لهذا الفراغ الأولي، يتوقف العقل عن أن يكون عملياً، لأنه لا يضع أي مكان للمسؤولية. إذا كان القانون يقبل المعرفة (Connaissable) [موضوع معرفة]، فإنّ الاثيقا ستنحلّ في إجراء معرفي.

أَمُرُّ إلى ملاحظة ثانية خاصة بأسبقية النقاش على كلّ استخدامات اللغة. إنّ تحفظي على المحور التداولي نفسه، الذي أفضِّل أن أسميه [122] محور الإرسال. فمن المقبول أنه في نقاش ما أنّ المتكلم والمخاطَب يكونان في وضعية التخاطب. هذا معناه أنّ «الموقعين» اللذين يحتلهما الاثنان، أنا وأنت (أو نحن وأنتم)، أدوار تمارس بشكل متبادل من طرف الأفراد، كما يُقال في التقليد الأنكلو-أميركي، أو من طرف جماعات، ربما



قد أكون جد حذر لو قلت: من طرف حاملين لأسماء أعلام، الذين هُم أولئك الذين يتناقشون. هكذا **فالنحن** في آخر المطاف هي شيء مؤسس قبلياً في قاعدة الحجاج نفسها. من خصوصية النقاش أن النحن يعطي مسبقاً، وبشكل بنيوي. إن حاملي الأسماء يتقبلون بعضهم بعضاً بشكل مسبق كذوات قابلة للاستبدال بعضها لبعض في تبادل للضمائر. لهذا يتضمن كلّ نحن بالضرورة أنا وأنت (أو نحن وأنتم)، لأنّ تداول الحجاج يفترض تبادلاً للمواقع التي يحتلها الطرفين المتحاورين في عملية الإرسال. إن هذه الوضعية هي التي تسمح لرورتي بالمراهنة على أنّ النقاش وُضعَ من أجل أن يتمكن النحن من أن يمتدّ إلى كلّ أسماء العلم الممكنة، قبائل **كاشينوها**[1] أو قبائل من المريخ. يمكنني أن أصف هذه الوضعية، بدون أن أبتعد عن فكرة رورتي، أنها تتضمن تحت عنوان قاعدة الاستبدال، شكلاً من ماقبل التوافق التخاطبي.

لكن من المغلوط الاعتقاد أنّ كل الأجناس الخطابية تمنح هذا الانتظام نفسه. يظهر لي العكس من ذلك، أنّ هذا الانتظام خاص بالجنس الإبستيمولوجي أو الجدلي، حيث أنا وأنت (أو نحن وأنتم) يتناقشان بصدد المعنى الذي سنمنحه لمرجع (Référent). من الواضح أن الوضعية التداولية هي شيء آخر

(1) يستحضر ليوتار هذه القبائل كمثال في العديد من كتاباته، لمعالجة إشكال مشروعية الخطاب *Le différend*, 1983; *Le postmoderne expliqué aux enfants*, 1988; *La condition postmoderne*, 1979.



حينما يتعلق الأمر بإثارة اعتقاد (وهو ما تنعته البلاغة بالخطابة الإقناعية) أو العمل على زعزعة، إبكاء أو إضحاك، يعني تعديل الحالة الشعورية للمرسل إليه (مثلما هو الأمر بالنسبة إلى الشعر أو الاستثيقا). أو التأثير على الفعل (في الصيغة الأمرية بشكل عام).

سأذهب أبعد من ذلك، مخافة أن أثير حفيظة أصدقائي الأميركيين. سأتساءل عن موقع المحور التداولي، حينما يتعلق الأمر بهذه «الأجناس» التي تسمى كتابة، تفكير، لأضيف أيضاً: ترجمة «التي هي أبعد من أن تختزل إلى تشييد تواصل [123] بين لسان وآخر. في هذه الأجناس -ولا أعني هنا بهذه الكلمة الأجناس الأدبية أو غيرها، التي تملك سلفاً رهاناتها وقواعدها- وفي هذه الاستخدامات للغة أو بالأحرى معارك من أجل، أو ضد أو داخل كلمات هذه الألسن، أشكّ في أن يكون التخاطب وقاعدة تبادل الأماكن هي من ينظم علاقة التداول. يلزم بالأحرى التساؤل عن ذلك الذي تتوجه له الجمل التي يخطها قلم Gertrude Stein, Joyce, Kafka, Shakespeare, Montaigne أو أيضاً Spinoza، أو Wittgenstein. مهما كان الاسم الذي نحدد به مخاطَبِهم أو مخاطبيهم، لتسمحوا لي بالقول أنه في كل الحالات، بين ذلك أو تلك التي تكتب أو تفكر أو تلك أو ذلك الذي يفترض أنه هو المُرسل إليه، لن تكون العلاقة علاقة تخاطب».

سأحاول تفسير ذلك بمصطلحات مقبولة من طرف



البرغماتيين الجدد. نعلم أن أفراداً جدداً أو حاملين لأسماء علم لا يتوقفون عن الوصول واحداً بعد الآخر، مع مرور الزمن، إلى هذا المكان (مكان المرسل إليه) الذي يتركه العمل -لنقل الأدبي- شاغراً. يأتون بحشود ليُسمعوه، لقراءته، لنقده، للتعليق عليه. يأتون ليحولونه إلى متلقٍّ. سأتجاهل هنا مسألة تنوّع الحالات التي فيها يمكنهم الاستماع له وأن يتخذوا وضعية مرسل إليهم. لكن في كل الحالات تختلف وضعية القراءة بشكلٍ عميق عن وضعية النقاش. يعمل الحجاج في هذا الأخير على تكييف أكثر فأكثر الاستماع إلى ما قيل أولاً بصورة تعمل على تقريب وجهات النظر بين المرسل والمرسل إليه، أفق هذا التعارض في وجهات النظر هو تحقيق التوافق بين الاثنين. في الاستماع للكتابة أو التفكير تنتظر أكثر تحقق التعارض. إن العمل [الفني والأدبي] يقبل وفي الوقت نفسه يُلزم بأن يستمع له بجميع الأشكال الممكنة. إنّ العمل لا يعاني من فرض «منهج» للقراءة، يحدّد له معنى محدد ويسمح بتصنيفه لمرة واحدة دائمة. إن العمل على العكس ينتظر ما يسميه Harold Bloom[1] بالقراءة السيئة (Misreading)، قراءة معارضة للتقاليد الموجودة. هكذا كتب رورتي [124] في خلاصات البرغماتية *(Consequences of*

(1) أحد رواد النقد الثقافي وعرف بدفاعه المستميت عن شعر العصر الرومانسي وقواعد الأدب الغربي، أهم كتاباته: *The Western Canon: The Books and School of the Ages*, Harcourt Brace, New York, 1994.



(Pragmatism): «نحن لا نريد هذه الأعمال الأدبية التي تخضع للنقد في مصطلحات معروفة مسبقاً. نريد أعمالاً ونقداً لهذه الأعمال التي تمنحنا مصطلحات جديدة».

سأترك الحديث عن ما يوجد في هذه الفكرة من بُعد طوعي (Volontariste) وربما تجريبي في هذا الوصف. سأتوقف بالضبط عند ما يترتب عنه.

إذا كان هناك عمل يفرض على النقد مصطلحاً جديداً، فذلك لأنه يقلق التقليد النقدي. إنه [أي العمل] غير موجه له [للتقليد النقدي] ما دام يجعله يضطرب. فلمن هو موجّه إذن هذا العمل، لكي يعرف هذه النتيجة من الانزياح؟ نموذج معين فقط من النقد يمكنه أن يُجيب عن هذا السؤال، الذي لا يبقى تابعاً للنموذج التقليدي.

بل سأقول أكثر من ذلك: إن «القراءة السيئة» ذاتها لن تكون في حاجة إلى أن **تقول** مَن هو متلقي العمل، بل إنها هي نفسها تحاول أن تكون هي هذا المتلقي نفسه. أن نتمكن من القول عن العمل أشياء لم تُقل بعد، فذلك لأننا نسمعه بشكل مختلف. في هذا الاستماع يوجد احترام خاص للكتابةِ والتفكير. لا يعني ذلك أننا نحاول أن نبدع. نفترض فقط أن العمل لا يحدّد بدقة وجهته [متلقيه]، من أجل أن تكون تحديدات أخرى غير تلك التي نعرفها ممكنة.

يوجد إذن في عمل الكتابة والتفكير غموض



(Indétermination) تداولي أو إرساليّ (Destination). لا يعرف المرسل، كاتباً، مفكراً، ولم يعرف لمن يتوجّه ما كتبه أو ما فكّر فيه. لا يعرف سوى شيء واحد، مُصاغ بشكل تداولي، وهو أنه توجب عليه أن يكتب ويفكر كما فعل. إنه يعلم أيضاً أن العمل المُنجز لا يسمو إلى مستوى هذا الواجب. [لذلك] يبقى في حالة دَيْن (Dette). لا يرضى المتلقي غير المحدد (Indéterminé) الذي يتوجّه له العمل بما قدم له، ويبقى الكاتب مدينه (Débiteur). لهذا يبقى الأخير دوماً مديناً لكلّ متلقيه المقبلين، قراءً، نقاداً، معلقين، الذين وهم يحاولون عرض أشكال من الاستماع للعمل، يضعون أنفسهم في مكان المتلقي الممكن للعمل.

[125] أذكر هنا بأنّ الجمع بين جميع هذه السمات التي تنبع من القراءة السيئة تعبِّر عن الحاجة إلى «مصطلحات جديدة»، أستنتج من هذا أنّ متلقي الكتابة والفكر يمثّل كل سمات هذا الكيان اللاإمبريقي، فارغ إذا أردنا، ومُتعالٍ عن كلّ تلقّ أو عن كلّ تسمية واقعية. إذا لم يوجد هذا الكيان الحاسد والحاقد من أجل استدعاء الكاتب، فلن يكون هذا الأخير كاتباً أو مفكراً. ولن يكون العمل عملاً كبيراً إذا لم يكن يطلب كمية لامتناهية من أشكال الاستماع دوماً ممكنة بعد أن يكون قد تمت كتابته. نصل هنا إلى حدود برغماتية حجاجية. فالآخر الذي يؤكد رورتي أو بلووم أهميته ليس مخاطباً، بحيث يلتزم معه الكاتب بتبادل أدوار «الأنتم والنحن». أعتقد أنه إذا كان رورتي نفسه، إن توقّفت فقط



عنده، يفكر ويكتب، حتى من أجل الدلالة على أنّ الشيء الوحيد والأهم هو النقاش، فذلك لأنه هو نفسه قد استولى عليه واجب لم يكن أبداً موضوع نقاش أو تعاقد، أو بصيغة أخرى، أصبح رورتي رهينة آخر الذي لم يكن مخاطبه.

أنهي هذه الملاحظة باعتراف: هو أن البرغماتية (Pragmatisme) تدرس بزيادة أكبر التداولية (Pragmatique). ستجد أنها «داخلية»، كما توجد خارجياً، بمقدار ما أنّ كل فرد مزعوم يقبل الانقسام ومنقسم احتمالاً إلى عدة شركاء - وهو خلاصة ما علمنا إياه فرويد، لقرن سابق، وسيكون من غير المعقول جهله. أضيف أنه لا أحد بحاجة إلى تقبُّل -بل بالعكس- ميتافيزيقا فرويد، أو ما يسميه الأخير بالمابعد - نفسي (الميتابسيكولوجيا) من أجل الاعتراف بتعددية التلقي، تعددية طبيعة التلقي هذه، والذي يشكِّل نسيج هذه التداولية «الداخلية».

قد تكتشف البرغماتية في هذا المجهود الفكري، والذي لا علاقة له مع «تطبيق نظرية ما»، أنه لا حاجة إلى أن تكون **لاكانياً** [نسبة إلى **لاكان**] من أجل أن تقبل مثلاً، كنموذج لوسيلة «بائدة» (Périssable) على الأقل، انقسام الخيال، والرمزي والواقعي. كيف لا [126] يمكن الاعتراف بالواقع في الآخر، الذي أسميته بشكل مثير، بالمتعالي والذي يضعنا في حالة دَين للكتابة والفكر؟ كيف لا يمكن رؤية أن كلّ المخاطبين المسمين، الواقعيين أو الممكنين، والذين تطمع النزعة التقدمية لرورتي إدخالهم في النقاش، ليسوا سوى أشكالٍ نابعة من المخيال؟



وكيف أنّ رورتي نفسه يرفض أن يقبل أنّ تداوليته الدنيا، النقاش، تشتغل كأدنى رمزية ضرورية من أجل أن تتمكن مؤسسة الجماعة من الوجود؟

أعود أخيراً هنا إلى سؤال حلّ الخلاف من أجل وضعه ضمن الاستنتاج السابق. كتب رورتي في نصّه الذي قرأه في «هوبكنز» سنة 1984: «تقوم الليبرالية السياسية على اقتراح استبدال النزاع محلّ الخلافات بقدر الإمكان، وأنه لا وجود لأي سبب قبلي (A priori) يمنع نجاح هذا المجهود، كما لا يوجد أي سبب قبلي يمنع هذا المجهود من بلوغ غايته».

سأجيب بهذا الشكل: يوجد سبب فلسفي قبلي يتمكن من خلاله خلافٌ ما من أن يتحوّل إلى نزاع، ويوجد سبب فلسفي قبلي من أجل أن ألّا يمس هذا الاستبدال قدرة اللغة على خلق خلافات.

السبب الأول يعود إلى القدرة التي تمتلكها كل جملة على أن توضع أو تستسلم للوضع بين مزدوجين. هذه القدرة نفسها التي نستخدم في النقاش كما حاولتُ توضيحه في البداية، بعد أشياء أخرى.

السبب الثاني يعود إلى القدرة التي تملكها كلّ جملة على الوصل (Enchainée) مع جملة أخرى تبعاً لغايات متنافرة. كما يقول فيتجنشتاين، يمكننا أن نلعب التنس، الشطرنج، لعبة الورق (البريدج). الأمر نفسه بالنسبة إلى اللغة: يمكننا أن «نلعب»



الجميل، الصائب، الحقيقي. يُقال إن كلّ لعب له الهدف نفسه، الربح، لكن هذا خاطئ. فطفلة تلعب وحيدة بخرق قماش، بدون غاية خاصة. كاتب أيضاً، يلعب بخرق من اللغة.

[127] مقارنة الأجناس بالألعاب ليست متساوية، إلّا حينما نقبل أن الكلمات نفسها الجمل ونفسها يمكنها أن تعالج ككرات التنس، أو بيادق الشطرنج، أو قصاصة ورق، أو خرقة ثوب.

إذاً قبل كل هذا، فسؤال الترجمة جملة في جملة أخرى لا تَعْرض، أكرِّر ذلك، أي مشكل خاص (إلّا ذلك المتعلق بالترجمة ذاتها، الذي هو أمر شاسع، وهو ربما أكثر غموضاً من قضية ألعاب اللغة). لكن ترجمة «استخدام» جملة له غاية في استعمال مجدد مستحيل في غاية أخرى غير تلك التي له في الأول. آنئذٍ، يمكنكم استعمال كرات التنس أو القصاصات الورقية أو الخرق مكان بيادق الشطرنج، لكن الحركات التي تصبغها على كرات التنس ليست هي نفسها إذا كنت تلعبها على رقعة الشطرنج أو حينما تلعبها في ملعب للتنس. أسمي هذه الحركات ترابطات (Enchainements). والتي ليست سوى أنماط للوصل بين الكلمات أو الجمل. لكن هذه الأنماط هي أنماط متنافرة. من الخطأ دمجها جميعاً في تنوعات بلاغية، أو خلطها بنَحْو لسان ما.

هب أنك تلعب بكرات التنس برفقة أحدهم. إنك ستتفاجىء من ملاحظة أنه ليست لديه رغبة في لعب التنس، كما تعتقد، بهذه الكرات، ولكنه يتعامل معها وكأنها بيادق الشطرنج. الأول



والآخر منكما يشتكي من أن هذا «ليس بلعب». يوجد [هنا اذن] خلاف.

حينما أسأل عن المحكمة التي ستحكم على هذه الشكاية، فأنا إنما أتابع الاستعارة المتضمنة في مصطلح الخلاف ذاته. لا يجب الاعتراض عليّ، كما فعل رورتي، من أنني أستدعي قاضياً لا يتمتع «بمعايير موجودة مسبقاً». لا يوجد قضاة إلّا من أجل لعبة قواعدها تقريباً ثابتة، طبعاً بعد وجود اللعبة ربما، مثل التنس والشطرنج. لكن، والحالة هذه، يلزم أن تقرر أنت وشريكك، أية لعبة تلعبون أو ستلعبون بالكرات.

هنا تتوقف المقارنة. لأنّ الكرات [128] لا تتحدث عن الكرات. لكن الكلمات والجمل يمكنها أن تصبح مرجعاً لنفسها ويمكنها أيضاً أن تحيل على نمط ترابطها. اللغة، لنقل، هي مرجع ذاتها (Sui-référentiel). لهذا فإنك تسأل الآخر أي شيء يلعبه.

[لهذا] تتدخل الليبرالية الديمقراطية إذن. من الجيد أن يجيب الآخر، تقول الليبرالية الديمقراطية، وأن يبدأ النقاش. في غياب لتخطابكم، يستمر الآخر في لعب لعبته، وأنت تستمر في لعبتك، ولا يمكنكم أن تستمروا في اللعب جماعة. أتفق [أنا أيضاً] مع ذلك. في اكتشاف طبيعة اللعبة، التي يجعلك الأول والثاني تعتقد أنهما يلعبانها، ستجعل هذه اللعبة مرجعاً لنقاشك (إنك تصنع «إحالة» (Refert)). سيحتل النزاع مكان الخلاف، ويمكنكما أن تتفقا حول الشكل الذي به ستواصلون. لكن، يبقى



من الضروري البرهنة على أنه من **الأفضل** اللعب بشكل جماعي: فبخرقها، تبدع أو تكتشف الطفلة الصغيرة والكاتب طبعاً أشياء. يلزم إعادة صياغة سؤال العزلة (Einsamkeit) أو الوحدانية (Loneliness) بمصطلحات تتجاوز بكثير الشكل الذي به يسائل فيتجنشتاين اللغة الخاصة (Private language).

ستعارض، من خلال العودة إلى حجتي، أنّ الكاتب والبنت الصغرى ليسا منعزلين إلّا «كأفراد». لكن في حميميتهم، ينخرط العديد من الشركاء، عن وعي أو غير وعي، في لعبتهما، وهكذا فهم يناقشون داخلياً.

لكن، ماذا نعرف عن ذلك؟ لا نستطيع القول إنهم «**يتناقشون**» داخلياً إلّا إذا سلّمنا أنه بين الشركاء الحميميين، التعارض لا يتجاوز أبداً مستوى النزاع. يعني أن نقبل أنّ الفتاة الصغيرة والكاتب لا يعانيان من اضطرابات أو تناقضات قابلة للحلّ من خلال نقاش داخلي، وهو ما يفترضه مفهوم الفرد ذاته.

أعتقد أنّ ذلك يمكنه أن يتحقق فعلاً. لكن لا يوجد سبب قبلي على إقصاء الحالة الأخرى، حالة خلاف بين الشركاء الحميميين. ستكون هذه الحالة الأخيرة، حينما توضع في «برانية» (Extériorité)، على الشكل الآتي: تلعب التنس بكراتك، شريكك يلعب [129] بها في لعبة لا تعرفها. تسأله عمّا يلعبه، هو **لا يجيبك**. فما هو الشيء المعقول لتفعله؟

أعتقد أن الشيء المعقول هو محاولة تعلّم لعبة الآخر. وهو



ما يعمله، في خلافاتهما الداخلية، كلاهما الطفلة الصغيرة والكاتب. يحاول هذا الأخير تعلّم كيف ينظم الكلمات والجمل كما يفترض أن «مخاطبه» الصامت ينظمها [بالشكل نفسه]. يسمى ذلك بالكتابة، ويمكن القول أكثر بالنسبة إلى الفكر. إذا ما ظهر شيء جديد مثل حدث عمل فكري أو عمل كتابة، فلا يمكنه أن يكون إلّا داخل هذه الفوضى التداولية.

أعني بالفوضى اللحظة التي فيها يغيب أي شرط للنقاش الحر، داخل أو بين-الأفراد، حول موضوع محدد. بهذا المعنى، يمكننا أن نتحدث عن العنف. إنه لا يقوم على حضور الشرطة في قاعة حيث يلزمون أحد المتخاطبين بقبول أطروحة أو لعبة الآخر تحت التهديد. يقوم العنف على هذا الإحراج: فإما أن ترفض اللعبة المجهولة التي يلعبها شريكك، وترفض حتى الاعتراف بهذه اللعبة على أنها لعبة، لأنك تستثنيها، تأخذ كراتك وتبحث عن مخاطب مقبول، وهذا يعدّ عنفاً ضد الحدث (L'événement) وضد هذا المجهول، إلى درجة أنك تتوقف عن الكتابة وعن التفكير؛ أو تقوم بممارسة عنف على ذاتك نفسها حينما تحاول تعلم حركات شريكك الصامتة والتي يفرضها على الكرات، أريد أن أقول: على الكلمات والجمل التي تجهلها. يسمى هذا بعنف تعلُّم التفكير أو الكتابة، المحايث لكل تربية.

أعتبر ذلك حتمياً، لأنني أعتقد أنه حتمي مقابلة هذا الشريك الغريب: أكثر من ذلك، أعتبر أنه عنصر مؤسس، مثلما هو الأمر نفسه بالنسبة إلى لقاء العمل [الأدبي أو الفني] بمتلقّ غير محدد.



من المحتمل أيضاً أن هذا المتلقي وهذا الشريك هما الشخص نفسه. لكن ماذا نعرف عنه؟

يمكنكم، أنتم مخاطبي، فهمه كله بقوة، [130] يمكننا أن نتناقش بصدده، وبناءه بشكل مشترك ومن الممكن أن نصل في الأخير إلى توافق بصدد هذا الآخر. سنتفق على جمل مثل: «نعم، يوجد شريك مخالف، نعم يوجد مُتَلَقٌّ غير محدد»، وهكذا. لكن هذا الوفاق ليس ممكناً إلا لأنّ هذا الشريك، هذا المتلقي، لا ينتمي إلى النحن. فالنقاش يُقْصيه قبلياً لأنه ليس بمخاطب. إنه لا يقبله إلّا بصيغة المبني المجهول، كما ناقشنا ذلك سابقاً. وهو ما أسميته بوضع بين مزدوجتين. إننا **نستدعيه** للمثول (Comparaitre) أمامنا. لكن في اللحظة التي فيها نعالج مشكلة هذا الآخر، ونحن نكتب أو نفكر، نكتشف أنه لا **يستدعى** (Comparait) أبداً: بل بالكاد إذا ما **يظهر** (Parait)، أو أن يكون في **رفقتنا** (Compagnie) لنا. فكيف يمكننا أن نكون ديمقراطيين ليبراليين معه؟

أستنتج من هذا، أنه ليس من المعقول أن نرغب في فرض نظام النزاع على فوضى الخلاف عوض العكس. الرفع من قدرة النقاش شيء جيد، الرفع من القدرة على الإحساس (Passibilité) بالحدث ليست أقل قيمة.

أمنح للقارئ شرف استنتاج الشكل الذي يراه مناسباً من أجل معالجة العلاقات العابرة-للأطلسي. من جهتي أعتقد أن الأرض الشاسعة التي يتمنّاها رورتي ليست شيئاً مرغوباً فيه.



قد تحتل، إن لم تكن تعيش ذلك سلفاً، من طرف إمبراطورية ما-وراء الحوار، [أي] من طرف التداولية التواصلية. يبدو لي أنّ حراسة أرخبيلنا تُعد موقفاً أكثر حكمة. أتحدث عن «ألعاب» أو عن «أجناس» من الخطابات المتنافرة. في أميركا، كما هو الشأن بالنسبة إلى أوروبا، المحيط السري الذي يحيط بها هو لغة التفكير (Réflexion).



المحتويات




مكتبة
الفكر الجديد

جان-فرانسوا ليوتار

في معنى مابعد الحداثة

ينتمي الفيلسوف والمفكّر جان-فرانسوا ليوتار إلى عهد رغب مفكّروه في مراجعة كلّ المكتسبات الفكرية والسياسية التي تحوّلت بفعل الزمن إلى قوانين ادَّعت امتلاكها للحقيقة ومن ثم للسلطة. وأنتجت نهاية هذه الخطابات الإطلاقية لحظة جديدة في تاريخ الفكر الغربي، حيث انهدمت كلّ فلسفات التاريخ التي تعتقد أنه بالإمكان التنبؤ بمستقبل الإنسانية وتحديد مصيرها. سمّيت هذه اللحظة بمابعد الحداثة، ويعرّفها ليوتار بكونها «الحالة التي تعرفها الثقافة بعد التحولات التي شهدتها قواعد ألعاب اللغة الخاصة بالعلم والأدب والفنون منذ نهاية القرن التاسع عشر».

في هذا الكتاب سيجد القارئ نصوصاً في الفلسفة والفن، وقد كانت لهذه النصوص قاعدة لمجموعة من المداخلات التي شاركنا بها في ندوات حول السينما والفنون التشكيلية والفكر الفلسفي المعاصر، تُرجمت لتصبح في لغة الضاد ومُلكاً للقارئ العربي، وتهاجر «بشكل شرعي» عبر البحر الأبيض المتوسط نحو ضفة ثورات معاصرة اختارت اسم «الربيع العربي».

السعيد لبيب

لوحة الغلاف للفنان كاندينسكي





الدار البيضاء: ص. ب. 4006 (سيدنا)
بيروت: ص. ب. 113/5158
markaz.casablanca@gmail.com
cca_casa_bey@yahoo.com